الخلـود

* ميلان كونديرا
* الخلود
* ترجمة: روز مخلوف

* الطبعة الأولى 1999
* الناشـــــــر : ورد للطباعــة والنشــر والتوزيــع
سوريـــة ـ دمشق ☎ 3321053
* الاستشارة الأدبية : حيدر حيدر
* الإشـــراف الفني : د. مجد حيدر
* الإخـــراج الفني : دار الحصاد للطباعة والنشر والتوزيع
* التـــــــوزيع : دار ورد ☎ 3321053 ص.ب 4490

ميلان كونديرا

الخلــود

رواية

ترجمة: روز مخلوف

عنوان الكتاب الأصلي:

L’immortalité

ولد كونديرا في تشيكوسلوفاكيا واستقر في فرنسا عام 1975.

الفصل الأول: الوجه.

الفصل الثاني: الخلود.

الفصل الثالث: النضال.

الشقيقتان. النظارة السوداء. الجسد. الجمع والطرح. المرأة الأكبر سناً، الرجل الأصغر سناً. الوصية الحادية عشرة. الإيماغولوجيا. الحليف اللامع لحفّاري قبرِهِ. الحمار التام. القطة. حركة الاحتجاج ضد انتهاكات حقوق الإنسان. أن تكون حديثاً تماماً: أن تكون ضحيةً لِشُهرتكَ. النضال. البروفسور آفناريوس. الجسد. حركة الرغبة بالخلود. الغموض. العرّافة. الانتحار. النظارة السوداء.

الفصل الرابع: الرجل العاطفي.

الفصل الخامس: المصادفة.

الفصل السادس: ميناء الساعة.

الفصل السابع: الاحتفال.

الفصل الأول
الوجه

1

ربما ناهزت السيدةُ الستين أو الخامسة والستين من العمر. رحتُ أنظر إليها من كرسيي الطويل وأنا ممدَّد مقابل مسبح نادٍ رياضي في الطابق الأخير من مبنىً حديثٍ تُشاهَدُ منه باريس بأكملها عبر كوىً ضخمة مُزَجَّجة. كنتُ أنتظر البروفسور آفناريوس الذي ألتقي به هنا من وقت لآخر لكي نتناقش في أشياء مختلفة. لكن البروفسور آفناريوس لم يصل، ورحتُ أنظر إلى السيدة. كانت وحدها في المسبح، يغمرها الماء حتى وسطها وهي تحدِّق بمدرِّب السباحة الشاب في ردائه الخارجي، وهو يقف فوقها ليعطيها درساً في السباحة. اتكأتْ على حافة المسبح لكي تقوم بشهيق وزفير عميقين. فعلتْ ذلك بجدية وحَميَّة، وبدا كأنَّ صوت قاطرةٍ بخارية قديمة يخرج من أعماق الماء (ذاك الصوت الذي يُذكِّر بأجواء البراءة الريفية، وأصبح اليوم منسياً، والذي لا أستطيع أن أعطي اليوم فكرةً عنه لمن لم يعرفه إلا إذا قارنتُهُ بأنفاسِ سيدةٍ مسنَّةٍ تشهق وتزفر على حافة مسبح). رحتُ أنظر إليها مسحوراً. كان الجانب الهزلي فيها يأسرني (كان مدرب السباحة يلمح هذا الجانب الهزلي أيضاً لأن زاويتي شفتيه بدتا لي تختلجان في كل لحظة)، لكن شخصاً ما خاطبني وحوَّلَ انتباهي. وبعد قليل حين أردتُ العودة لمراقبتها كان الدرس قد انتهى، ومضت بالمايوه على طول المسبح، وحين تجاوزت مدرب السباحة بأربعة أمتارٍ أو خمسة استدارت برأسها نحوه، ابتسمتْ، وأشارت له بيدها. انقبض قلبي. تلك الابتسامة، تلك الإشارة، كانتا لامرأةٍ في العشرين! ارتفعتْ يدُها برشاقةٍ مدهشة. كما لو أنها ألقت لحبيبها كرةً متعددة الألوان على سبيل اللهو. كانت تلك الابتسامة وتلك الحركة مليئتين بالسحر، بينما لم يعد الوجه والجسد يملكان شيئاً منه. كان ذلك سحرَ حركةٍ غرقتْ في لا سِحرِ الجسد. لكن المرأة، حتى لو كانت تعرف بأنها لم تعد جميلة، نسيتْ ذلك في تلك اللحظة. جميعنا، في جزءٍ ما من

أنفسنا، نعيش وراء الزمن. ربما أننا لا نَعي عمرَنا إلا في لحظات استثنائية، وأننا معظم الوقت أشخاص بلا أعمار. على أية حال، فإنها في اللحظة التي التفتتْ وابتسمت ولوَّحت فيها بيدها للمدرب (الذي لم يعد بوسعه تمالُكَ نفسه فانفجر ضاحكاً)، لم تكن تعرف شيئاً عن عمرها. بفضل تلك الحركة انكشف، مدةَ ثانيةٍ، جوهرٌ من سِحرها، غير مرهون بالزمن، وبَهَرَني. تأثَّرتُ على نحوٍ غريب، وانبثقتْ في ذهني كلمة آنييس. لم أعرف قط امرأةً تحمل هذا الاسم.

2

أنا في السرير، غاطسٌ في عذوبةِ نومٍ خفيف. أمدُّ يدي منذ استيقاظي الأول والخفيف، نحو الترانزيستُور الصغير الموضوع قرب مخدتي وأكبس الزر. أسمع أخبار الصباحِ وأنا بالكاد أميِّز الكلمات، ثم أغفو من جديدٍ بحيث تتحول الجملُ التي أسمعها إلى أحلام. إنها أجمل مراحل النوم، وأعذب لحظات النهار: بفضل الراديو أتذوّقُ طعمَ يقظاتي وغفواتي السرمدية، هذا التأرجح الرائع بين يقظة ونوم، هذه الحركة وحدها التي تنتزعِ مني الندمَ لِكَوْني وُلدْت. هل أحلم، أم أني حقاً في الأوبرا أمام ممثلَيْن بثياب الفرسان يُنشِدان عن حالة الطقس؟ وما الذي جعلهما لا يُنشدان عن الحب؟ ثم أدرِكُ أنهما مذيعان، ماعادا يُنشِدان بل يُقاطع أحدُهما الآخر لأجل المزاح. «سيكون النهار حاراً، لاهباً، ستهب عاصفة»، يقول الأول الذي يقاطعه الثاني متظارفاً: «غير معقول!» يجيب الأول بالنبرة ذاتها: «بلى يا برنار. آسف، ليس أمامنا خيار. تَشَجَّعْ قليلاً!» قهقه برنار وأعلن: «هذا هو العقاب على خطايانا». الأول: «لماذا عليَّ أن أعاني بسبب خطاياك يابرنار؟» عندها يضحك برنار أكثر لكي يوحي للمستمعين بالخطيئة المقصودة، فأفهم الأمر: ليس هناك سوى شيء واحد نرغب فيه جميعاً بعمق: أن يعتبرنا العالمُ بأسره خُطاةً كباراً! أن تُقارَنَ عيوبُنا بِوابِل المطر المدرار، بالعواصف، بالأعاصير! فليفكر كلُّ فرنسي إذن وهو يفتح مظلةً فوق رأسه اليوم، بضحكة برنار التي تحمل أكثر من معنى، ويحسده. أدير الزر، آملاً العودة إلى النوم برفقة صورٍ ذات قدرٍ أكبر من اللا تَوَقُّع. في المحطة المجاورة تعلن امرأةٌ بأن النهار سيكون حاراً عاصفاً، ويسلِّيني أن يكون لدينا في فرنسا هذا المقدار من محطات الراديو، وأن تتحدث كلُّها عن الشيء ذاته في اللحظة ذاتها. القِران السعيد بين التَّماثُل والحرية، ماالشيء الأفضل الذي يمكن أن تتمناه الإنسانية؟ أعود إذن إلى المحطة التي يتباهى فيها برنار بخطاياه، وبدلاً منه أسمع صوت رجل يتلو نشيداً عن آخر نموذج سيارات من صنع رينو،

أدير الزر مرة أخرى، جوقة نساءٍ تُمَجِّدُ مجموعة الفراء المباعة بالرخصة، أعود إلى محطة برنار، المدة اللازمة لسماع المقاطع الأخيرة من النشيد المخصص لِ رينو، استعاد بعدها برنار نفسُهُ منبرَ الكلام. أخبَرَنا بصوتٍ مُنشِدٍ، مُقلِّداً اللحن الذي انتهى بالكاد، أن كتاباً يتضمن سيرة حياة همنغواي ظهر مؤخراً، إنها السيرة المئة والسابعة والعشرون، لكنها هذه المرة هامة جداً بالفعل، لأنها تثبت أن همنغواي لم يقل كلمة واحدة صحيحة طيلة حياته. ضخَّمَ عددَ الجراح التي أصيب بها في الحرب، تظاهَرَ بأنه كان فاتناً في حين أثبِتَ بأنه، في آب 1944 ثم بدءاً من تموز 1959 كان عاجزاً تماماً. «غير ممكن»، قال الصوتُ الضاحك للآخَر، وأجاب برنار مُتظارِفاً: «بلى..».. هانحن ثانيةً جميعاً على مسرح أوبرا، حتى همنغواي العاجز موجود معنا، ثم يذكِّر صوتٌ وقورٌ جداً بدعوى هزَّتْ فرنسا بأشرها في الأسابيع الأخيرة: ففي أثناء مداخلة جراحية لا أهمية لها، أدَّى تخديرٌ أُجرِيَ على نحو سيء، إلى وفاة إحدى المريضات. لذا، تقترح المنظمةُ المكلفةُ بالدفاع عن «المستهلكين»، هكذا تُسَمينا جميعاً، أن يتم في المستقبل تصويرُ جميع المداخلات الجراحية، وحفظ الأفلام في الأرشيف. ربما كانت، حسب رأي المنظمة، الوسيلة الوحيدة «للدفاع عن المستهلكين»، إذ تضمن للفرنسي الذي يموت تحت مبضع الجراحة، بأن تنتقم له العدالةُ انتقاماً لائقاً. ثم غفوتُ من جديد.

حين استيقظت، كانت الساعة قد بلغت الثامنة والنصف تقريباً، وكنت أتخيل آنييس. إنها تتمدد مثلي في سرير كبير. النصف الأيمن من السرير فارغ. من هو الزوج؟ يبدو أنه شخص يخرج باكراً يوم السبت. لذلك هي وحيدة وتتأرجح بتنَعُّمٍ بين اليقظة والحلم.

ثم تنهض. مقابلها جهاز تلفزيون وضع فوق قاعدة طويلة. ترمي بقميصها الذي يغطي الشاشة بملاءة بيضاء. أرى آنييس بطلة روايتي عاريةً للمرة الأولى. إنها واقفة قرب السرير، جميلة، ولاأستطيع إبعاد ناظري عنها. أخيراً، كما لو أنها شعرت بنظرتي، فرَّت إلى الغرفة المجاورة وارتدت ثياباً.

من هي آنييس؟

مثلما ولدت حواء من ضلع آدم، وڤينوس من الزبد، انبثقت آنييس من حركةٍ قامت بها السيدةُ الستينية التي رأيتُها عند حافة المسبح وهي تحيي مدرِّبَها بيدها، وانطبعت ملامحُها في ذاكرتي. عندئذٍ أيقظتْ حركتُها في داخلي حنيناً هائلاً، مُبهَماً، ومِن هذا الحنين ولدت الشخصيةُ التي أسميتُها آنييس.

ولكنْ ألا يُعرَّف الإنسان، وتُعَرَّف الشخصيةُ الروائية أكثر منه أيضاً، بأنه كائن فريد وغير قابل للتقليد؟ فكيف أمكَنَ إذن لحركةٍ سُجِّلَت لدى الشخص «أ»، حركة كَوَّنَتْ مع صاحبتِها كُلاًّ، مَيَّزَتْها، خلقَتْ سحرَها الفريد، أن تكون في الوقت ذاته جوهرَ الشخص «ب» وجوهرَ كلِ أحلامِ يقظتي حوله؟ هذا مايستدعي التفكير التالي:

إذا كان كوكبنا قد شهِدَ عُبورَ ثمانين ملياراً من البشر، فإنه من غير المحتمل أن كلاً منهم كان له فهرس حركاته الخاص. حسابياً هذا أمر لايُعقَل. لايوجد أدنى شك بأن الحركات في العالم أقل بما لا يُقاس من الأفراد. يقودنا هذا إلى نتيجة مزعجة: الحركة أشدُّ فرديةً من الفرد. ولكي نقول ذلك على شكل مَثَل: *ثمة أناس كثيرون، وحركات قليلة.*

قلتُ في الفصل الأول بخصوص السيدة ذات المايوه أنه «انكشف، مدة ثانيةٍ، جوهرٌ من سحرها، غير مرهون بالزمن، وبهَرَني». نعم، هذا مافكرتُ به آنذاك، لكني أخطأت. لم تَكشف الحركةُ جوهراً للسيدة إطلاقاً، يجدر بالأحرى القول بأن السيدة أوحت لي بسحرِ حركة. لأنه لايمكن اعتبار حركةٍ ما مُلكاً لفرد، ولا على أنها من إبداعه (باعتبار أنْ ليس بمقدور أحدٍ خَلْقُ حركةٍ خاصة به، مبتكرةٍ تماماً ولاتنتمي إلاَّ لَهُ)، ولا حتى على أنها أداتُهُ. العكس صحيح: الحركات هي التي تَستَخدِمُنا، نحن أدواتُها، دُماها، وتَجَسُداتُها.

راحت آنييس، بعد انتهائها من ارتداء ملابسها، تستعد للخروج. توقفتْ للحظةٍ في المدخل لتُصغي. هناك ضجة غامضة في الغرفة المجاورة تدل على أن ابنتها استيقظت للتو. وكما لو أنها

أرادت تجنُّبَ اللقاء بها، أسرعتْ الخُطى وعجّلت في مغادرة الشقة. في المصعد، ضغطت على زر الطابق الأرضي. بدلاً من أن يعمل المصعد، راح ينتفض مختلجاً مثل رجل مصاب برقصةِ سان غي. لم تكن تلك هي المرة الأولى التي تُفاجئها فيها أُمزجةُ المصعد. فتارةً يصعد حين تريد النزول، وتارةً يرفض فتح بابه محتفظاً بها أسيرةً نصف ساعة. كما لو أنه يريد فتح حديث معها، كما لو أنه يريد إبلاغَها بشيء عاجل بوسائله الفظة كحيوان أخرس. لقد اشتكَتْ المرة تلو المرة للبوابة. ونظراً لأن المصعد كان يتصرف بشكل لائق مع المستأجرين الآخرين، لم تكن هذه ترى قضيةَ النزاع بين آنييس وبينه سوى قضية خاصة بسيطة، ولم تعرها أي انتباه. اضطرت آنييس للخروج والنزول على قدميها. وما أن غادَرَتْ المصعد حتى هدأ ونزل بدوره.

كان السبت أكثر الأيام إرهاقاً. يخرج زوجُها بول قبل السابعة ويتناول غداءه مع أحد الأصدقاء، بينما تستغل هذا اليوم الحُر لكي تفي بمجموعةٍ من الالتزامات الأكثر مشقةً من عملها في المكتب: الذهاب إلى البريد، الخضوع لنصف ساعة من الوقوف في الطابور، شراء حاجياتها من المتجر الكبير، المشاجرة مع إحدى البائعات، إضاعة الوقت أمام صندوق المحاسبة، الاتصال بعامل المجاري ورجاؤه بأن يأتي في ساعة محددة لكي تتجنب انتظاره طوال النهار. وبين أمرَيْن عاجِلَين، ستسعى جهدها لتجد لحظةً للسَّاوْنا الذي لاتجد الوقتَ للذهاب إليه أثناء الأسبوع أبداً، وتُمضي نهاية بعد الظهيرة في الكنس والمسح لأن السيدة التي تأتي لتنظيف المنزل يوم الجمعة، أخذت تهمل عملها أكثر فأكثر.

لكن ذلك السبت كان يتميز عن غيره: إنه الذكرى الخامسة لوفاة والدها. تَمَثَّلَ لها مَشهد: والدها جالس، ينكبُّ فوق كدسة من الصور الممزقة، وشقيقة آنييس تصرخ: «لماذا تمزق صور أمي؟» تُدافِع آنييس عن والدها وتتشاجر الشقيقتان وقد تَمَلَّكَهُما كُرْهٌ مفاجئ.

استقلّت سيارتها المتوقفة أمام المنزل.

3

قادها مِصعد إلى الطابق الأخير في مبنىً حديثٍ قام فيه مقر النادي المكون من قاعة رياضة ومسبح وحوض صغير للتدليك بواسطة التيارات المائية، وساونا وإطلالة على باريس. في حجرة الملابس وُضِعت مضخِّمات صوت تسكب موسيقا روك. حين سجَّلَت آنييس نفسَها قبل عشر سنوات، كان المنتسِبون قلائل والجو هادئاً. وعاماً بعد عام تحسَّن النادي: أصبح يحتوي على قدر أكبر من الزجاج والأضواء والنباتات الصناعية ومضخمات الصوت والموسيقا، وأيضاً على قدر أكبر من المرتادين الذين تَضاعَفَ عددهم في اليوم الذي انعكست فيه صورُهم في المرايا الهائلة التي قررت الإدارة وضعها على جميع جدران قاعة الرياضة.

فتحت آنييس خزانتها وبدأت بنزع ثيابها. ثمة امرأتان تثرثران على مقربة منها. كانت إحداهما تشتكي، بصوت بطيء وناعم من طبقة الكونترالتو، من زوجٍ يُبعثِر كل شيء على الأرض: كتبه وجواربه وحتى غليونه وأعواد ثقابه. أما الأخرى، وهي ذات صوت سوبرانو، فكانت تتكلم بسرعة أكبر بِضِعفَيْن. الطريقة الفرنسية في صعود التواتر في نهاية الجملة تُذكِّر بقوقأة دجاجةٍ مُستنكِرة: «أنتِ هكذا تُخَيِّبين أملي! هذا غير معقول! لايمكنه أن يفعل ذلك! أنت في بيتك! لكِ حقوقك!» أما الأخرى التي تبدو ممزقةً بين صديقة تعترف لها بسُلطَتها وبين زوجٍ تحبه، فكانت تشرح بكآبةٍ: «ماذا تريدين. هكذا هو تماماً. لطالما كان هكذا، ودائماً يترك الأشياء مبعثرة على الأرض. ـ حسناً، فليتوقف! أنت في بيتك! لك حقوقك! أنا ماكنتُ لأحتمله قط!».

لم تكن آنييس تشارك في هذا النوع من الأحاديث، لم تكن تغتاب بول أبداً مُدرِكةً في الوقت ذاته بأن ذلك يُنَفِّرُ النسوةَ الأخريات منها. التفتت نحو صاحبة الصوت الحاد: كانت فتاة شابة جداً ذات شعر فاتح ووجه ملاك.

تابعت الفتاة الملاك، «ولكن لا، لا كلام! لكِ الحق! لاتستسلمي!» ولاحظت آنييس أن كلماتها تترافق بهزات رأسٍ مقتضبة وسريعة من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين، بينما يرتفع الكتفان والحاجبان كما لو للتعبير عن دهشةٍ تستنكِر فكرة إنكار زوج صديقتها لحقوقها. كانت آنييس تعرف هذه الحركة: ابنتها بريجيت تهزُّ رأسها بالطريقة نفسها تماماً.

انتهت من نزع ثيابها فأغلقت الخزانة بالمفتاح ودخلت عبر الباب الصفّاق إلى قاعة مُبَلَّطة، تقع الحمامات إلى جانبٍ منها وباب الساونا المزَجَّج إلى الجانب الآخر. هنا تمكث النسوةُ متلاصقات جنباً إلى جنبٍ فوق مقاعد خشبية. يرتدي بعضهن رداء خاصاً من البلاستيك، يشكّل حول الجسم (أو حول جزء من أجزائه فقط، وخاصةً البطن والمؤخرة) نوعاً من الغلاف الحراري الذي يسبب تَعَرُّقاً كثيفاً وأملاً بالنحافة.

صعدت آنييس إلى أعلى مقعد من المقاعد التي مازالت مُتاحةً. استندت إلى الجدار وأغمضت عينيها. لم يكن صخب الموسيقا يصل إلى هناك، لكن الأصوات المختلطة للنساء اللواتي يتكلمن جميعاً في الوقت نفسه، كان يرنُّ بالقوة نفسها. عندئذٍ دخلت شابة مجهولة، وراحت منذ وطأت العتبة توجه الأخريات: جعلت الصفوف تتلاصق أكثر لكي تُخلي مكاناً قرب السخّان، ثم انحنت لتتناول الدلو وسكبته فوق المدفأة. ارتفع البخارُ المحرِق نحو السقف وهو يَنُشُّ. وضعت امرأةٌ جالسة قرب آنييس يديها فوق وجهها لكي تحميه وهي تكشر من الألم. انتبهت الشابة المجهولة للأمر وصرّحت «أحب أن يكون البخار حارقاً! هذا يثبت أننا في الساونا!». غاصت بين جسدين عاريين وراحت تتكلم عن برنامج سهرة الأمس في التلفزيون، حيث شوهد عالِم أحياء شهير نَشَرَ مذكراتِهِ منذ فترة وجيزة. قالت «لقد كان رائعاً».

أيَّدَتْها أخرى: «طبعاً! ومتواضع جداً!»

استأنفت المجهولة: «متواضع؟ ألم تدركي أن هذا الرجل مخيف التكبر؟ لكن تَكَبُّره يعجبني! أعشق الناس المتكبرين!» والتفتت نحو آنييس: «ربما وجدتِهِ متواضعاً؟»

قالت آنييس إنها لم تشاهد البرنامج. وكما لو أن هذا الجواب ينطوي على عدم موافَقة خَفيَّة، كررت المجهولةُ بحزم وهي تنظر في عيني آنييس: «لاأحتمل التواضُع! المتواضعون أناس منافقون!»

هزت آنييس كتفيها وتابعت الشابة المجهولة: « في الساونا، يجب أن يكون هناك سخونة. أريد أن أتعرق بغزارة. لكن المرء يحتاج بعد ذلك إلى دوش بارد. أعشق الدوش البارد! لاأفهم الناس الذين يستحمون بماء ساخن بعد الساونا. بالنسبة لي، أنا لاأستحم إلا بماء بارد. لاأحتمل الحمامات الساخنة».

لم تلبث أن شعرت بالاختناق، فبعد أن كررت إلى أي حد تَمقُتُ التواضعَ، نهضت واختفت.

في طفولة آنييس وأثناء إحدى النزهات التي كانت تقوم بها بصحبة والدها، سألته هل يؤمن بالله. أجاب: «أؤمن بكومبيوتر الخالق». كان الجواب غريباً إلى درجة أن الطفلة حفظته. لم تكن كومبيوتر هي الكلمة الوحيدة الغريبة، بل كلمة الخالق كانت بالقدر نفسه من الغرابة. لم يكن الأب يتكلم عن الله أبداً بل دوماً عن الخالق، كأنه يريد أن يجعل أهميةَ الله مقتصرة على إنجازه كمهندس فقط. كومبيوتر الخالق: ولكن كيف يمكن لإنسانٍ أن يتواصل مع جهاز؟ عندها سألت والدها إن حَدَثَ له أن صلّى. قال: «بقدر ماأصلي لأديسون عندما يضيء مصباح».

فكرت آنييس: لقد وضع الخالق في الكومبيوتر قرصاً ليِّناً عليه برنامج مفصَّل، ثم ذهب. بعد أن خلق الله العالم، ترَكَهُ تحت رحمة البشر المهجورين الذين يسقطون في فراغٍ بلا صدى حين يتوجهون إليه، هذه الفكرة ليست جديدة. لكن أن نجدَ أنفسَنا وقد تخلى عنا إله أجدادنا، شيء، وأن يكون من تخلى عنا هو خالق الكومبيوتر الكوني، شيء آخر. بدلاً منه يبقى برنامجٌ يتَحَقَّقُ في غيابه بِشراسة،

دون إمكانية تغيير أي شيء فيه. بَرمَجَةُ الكومبيوتر: لايعني هذا أن المستقبل مرسوم بالتفصيل، ولا أن كل شيء مكتوب «في الأعلى». مثلاً، لاينصُّ البرنامج أنه في عام 1815 ستقوم معركة واترلو، ولا أن الفرنسيين سيخسرونها، بل بأن الإنسان عدواني بطبعه فقط، وأن الحرب أساسية لوجوده، وأن التقدم التقني سيزيدها فظاعةً أكثر فأكثر. كل ماتبقّى لاأهمية له من وجهة نظر الخالق، وهو مجرد لعبة تنويعات وتبادُلِ مَواقع في برنامج عام لاعلاقة له بالتنبؤات المستقبلية، لكنه فقط يرسم حدود الإمكانات. وبين هذه الحدود يدع السُلطةَ كلَها للمصادفة لكي تلعب دورها.

الإنسان مشروعٌ يمكننا أن نقول عنه الشيءَ نفسَه. لم يصمم الكومبيوتر أية آنييس وأي بول، بل صمم نموذجاً أولياً فحسب: *الكائن الإنساني*، الذي يُسحَب من بين شريط طويل من النماذج التي هي مجرد صيغٍ من المثال البدائي وليس لها أي جوهر فردي. وهذا ينطبق على السيارة التي تخرج من مصانع رينو. يجب البحث عن الجوهر الفردي لهذه السيارة فيما وراءها، في أرشيف مُصَمِّمها. لايميز سيارة عن أخرى سوى رقم النموذج. الرقم في النُسَخ البشرية، هو الوجه، ذلك التجميع لِسِماتٍ عَرَضيَّة وفريدة. في هذا التجميع، لاتُكشف الطِّباع ولا الروح ولا مايسمى بالأنا. الوجه عملية ترقيمٍ للنسخة لا أكثر.

تذكرتْ آنييس الشابةَ المجهولةَ التي أعلنتْ للتو كرْهَها للحمَّامات الساخنة. لقد جاءت لتُعْلم جميعَ النساء الحاضرات 1) بأنها تحب التعرق، 2) بأنها تعشق المتكبِّرين، 3) بأنها تحتقر المتواضعين، 4) بأنها مولعة بالحمَّامات الباردة، 5) بأنها تمقت الحمَّامات الساخنة. لقد رسمتْ صورتَها الذاتية في خمس سمات، وبخمس نقاط عَرَّفَتْ أناها وقدَّمتها للجميع، ولم تقدِّمها بتواضع (لقد أفصحت على أية حال عن احتقارها للمتواضعين)، بل على طريقة امرأةٍ مُحارِبة. استخدمت أفعالَ أهواء: أعشق، أحتقر، أكره، كما لو أنها أرادت أن تؤكد استعدادها للدفاع، خطوةً خطوة، عن سمات صورتها الخمس، نقاط تعريفها الخمس.

تساءلت آنييس، لِمَ هذا الهوى، وفكرت: لابد أننا، حين أُرسِلْنا إلى العالم كما نحن عليه اضطُررْنا في البداية للتَماثُل مع هذه المسألة المتروكة للمصادفة، هذا الحدث العَرَضي المُنَظَّم من قِبَل الكومبيوتر الإلهي: كَففنا عن الاندهاش من أن هذا الشيء بالضبط (الشيء الذي يواجهنا في المرآة) هو الذي يشكل أنا كل منا. ولولا اقتناعنا بأنَّ وجهَنا يعبِّر عن أنانا، لولا هذا الوهم الأولي والأساسي، لما استطعنا الاستمرار في العيش، أو على الأقل الاستمرار في أخذ الحياة على محمل الجِد. ولا يكفينا أن نتَماثَل مع أنفسنا، بل نحتاج إلى تَماثُلٍ شغوف، مع الحياة والموت. لأننا بهذا الشرط فقط لانبدو لأنفسنا مجردَ تنويعاتٍ على النموذج البدئي للبشر، بل كائنات تتحلى بجوهرٍ خاص بها ولا يمكن تبديله بغيره. لهذا السبب شعرت تلك الشابة المجهولة ليس فقط بالحاجة لرسم صورتها، بل وفي الوقت ذاته بالحاجة لكي تُري الجميع بأن هذه الصورة تُخفي شيئاً فريداً تماماً ولايمكن لشيء آخر أن يحل محله، لذا فهو يستحق القتال من أجله أو حتى الموت دونه.

حين أمضت آنييس ربعَ ساعةٍ في حرارة الفرن، نهضت وذهبت لتغطس في حوض الماء المثلّج، ثم اتجهت إلى قاعة الراحة وتمددت بين النسوة الأخريات، اللواتي لم يتوقفن هناك أيضاً عن الكلام.

كان يشغلها سؤال: ماشكل الوجود الذي برمَجَهُ الكومبيوتر بعد الموت؟

ثمة حالتان ممكنتان: إذا كان كوكبُنا هو مجال العمل الوحيد لكومبيوتر الخالق، وإذا كنا نتبع له، ولَهُ وحده، فلن يكون بوسعنا أن نتوقع، بعد الموت، سوى تنويعات على ماعشناه أثناء الحياة. لن نُصادف سوى مناظر مشابهة، ومخلوقات مشابهة. هل سنكون وحدنا أم ضمن حشد؟ آه، الوحدة أمرٌ قليل التوقع إلى حد كبير، لقد كانت نادرة في الحياة، فما بالُكَ بعد الموت! الأموات أكثر بكثير من الأحياء! وفي أحسن الفَرَضِيات، فإن الكائن بعد الموت سيُشبِه ما تعيشُهُ آنييس الآن في قاعة الراحة: إنها تسمع من كل صوبٍ ثرثرةَ

النساء التي لاتتوقف. الأبديةُ كثرثرةٍ لانهائية: للصراحة، يمكن أن نتخيل ماهو أسوأ، لكن فكرة الاضطرار لسماع أصوات النسوة، دون هدنةٍ وإلى الأبد، هذه الفكرة بالذات هي بالنسبة لآنييس سبب كافٍ للتمسك بالحياة بضراوةٍ، ولتأخير الموت إلى أبعد مدى ممكن.

لكن إمكانية أخرى تطرح نفسها: أن تكون هناك كومبيوترات أخرى تعلو الكومبيوتر الأرضي مرتبةً. ليس على الكائن في هذه الحال، أن يشبه بالضرورة ماسبق أن عاشه، ويمكن أن يموت الإنسانِ على أملٍ غامضٍ إنما مُبَرَّر. عندها رأت آنييس مشهداً، بات مؤخراً يشغل خيالَها: شخص مجهول يزورها مع بول في البيت. إنه محبب إلى النفس وبشوش، يجلس فوق كنبة مقابلهما ويفتح حديثاً. تحت تأثير سحرِ هذا الزائر اللطيف على نحوٍ غريب، يظهر بول مبتهجاً لَسِناً، ودوداً، ويقرر أن يذهب ويأتي بالألبوم الذي صُفَّتْ فيه صور العائلة. تَصَفَّحَهُ الزائرُ لكن بعض الصور حيَّرتْهُ. فأمام الصورة التي تمثل آنييس وبريجيت أسفل برج إيفل، على سبيل المثال، سأل: «ماهذا؟

ـ ألم تعرفها؟ إنها آنييس، أجاب بول. وهذه، إنها ابنتنا بريجيت!

ـ أعرف، قال الزائر. إنما قصدتُ هذا البناء».

نظر إليه بول باندهاش: «ولكن هذا برج إيفل!

ـ آ، حسناً، قال الزائر، هذا هو إذن ذلك البرج الشهير!» وقد تَكلَّمَ بلهجة رجلٍ عرضتَ عليه صورة جدِّكَ وأعلنَ لك: «هذا هو إذن الجدُّ الذي طالما سمعتُ عنه. إني سعيد بأن أراه أخيراً».

وقع بول في حيرة، وكانت آنييس أقل منه حيرةً بكثير. إنها تعرف من هو هذا الرجل. تعرف لماذا أتى، وأية أسئلة سوف يطرح عليهما. لهذا السبب بالتحديد تشعر بمزاج عصبي قليلاً، فقد وَدَّتْ لو تتدَبَّر أمورها كي تبقى معه بمفردها لكنها لاتعرف كيف السبيل إلى ذلك.

4

منذ خمسة أعوام توفي والدها، ومنذ ستة أعوام فَقَدتْ أمها. كان الوالد مريضاً آنذاك والجميع يتوقعون وفاته. بالمقابل، كانت الأم مليئةً بالصحة والمرح، وتبدو امرأةً أمامها حياة طويلة تعيشها كأرملة سعيدة. لذا شعر الأب ببعض الإحراج عندما توفيث بغتةً بدلاً منه. كما لو أنه خشي من استياء الناس الشديد. والناس هم عائلة الأم، أما عائلة الأب فقد كانت مشتتة في العالم كله، وفضلاً عن ابنة عم غامضة تقيم في ألمانيا، لم تكن آنييس تعرف أحداً. بالمقابل، يُقيم جميع الأقرباء من جانب الأم في المدينة نفسها: أخوات وأخوة، أولاد وبنات أعمام، وسلسلة من أولاد وبنات الأخوة والأخوات. عَرِفَ الجدُّ من ناحية الأم، هذا المُزارعُ الجبليُ المتواضع، كيف يضحي بنفسه في سبيل أبنائه الذين درسوا جميعاً وتزوجوا زيجاتٍ ناجحة.

لايوجد أي شك في أن الأم أُغرِمث في السنين الأولى بالأب: الأمر الذي ليس فيه ما يدعو للدهشة، فقد كان رجلاً وسيماً ومارس وهو في الثلاثين وظيفة أستاذ في الجامعة، التي كانت آنذاك ماتزال تحظى بالاحترام. لم تكن مغتبطة فقط لأن لديها زوجاً تُحسد عليه، بل إنَّ تقديمَهُ كهديةٍ للعائلة التي ترتبط بها بتقاليد التضامن الريفي القديمة، كان يدعوها لمزيد من الغبطة أيضاً. ولكنْ نتيجة قِلة ميل الأب للمخالَطة وكونه صَموتاً على العموم (دون أن يعرف أحدٌ هل كان خجولاً أم أن أفكاره تأخذه بعيداً، بعبارةٍ أخرى، هل كان صمتُهُ دليل تواضعٍ أم لامبالاة)، فقد سببث تَقدِمَةُ الأم للعائلة، من الارتباك أكثر مما سبَّبَتْهُ من السعادة.

مع تقدم الحياة وكلما تقدَّمَ الزوجان في السن، ازداد تَعَلُّق الأم باقربائها: من بين الأسباب، اعتياد الأب على البقاء منزوياً في مكتبه، بينما تعاني هي من رغبة جامحة في الكلام وتُمضي ساعات على الهاتف مع أختها وأشقائها، بنات عمومتها وبنات أخوتها،

اللواتي زادت مشاركتُها لهن في همومهن أكثر فأكثر. الآن، ترى آنييس حياةَ أمها بعد أن توفيت مثل حلقة: فبعد أن غادرت وسَطَها، اندفعت بشجاعةٍ في عالمٍ مختلف تماماً، ثم عاودت السير نحو نقطة انطلاقها: كانت تقيم مع الأب والبنتين في فيلاً تتبعها حديقة، تدعو إليها الأسرةَ عدة مرات في العام (في الفصح وأعياد الميلاد)، لحفلاتٍ كبيرة. كانت تنوي أن تسكن هناك مع أختها وابنة أخيها حين يتوفى الأب (وفاة متوقعة منذ وقت طويل، جعلَتْ صاحبَ العلاقة يستحق الرعايةَ المرهَفة التي يُحاط بها المؤجَّلون).

لكن الأم توفيت وبقي الأب حياً. بعد خمسة عشر يوماً من الجنازة، حين ذهبت آنييس وأختها لورا لرؤيته، وجدتاه جالساً أمام طاولة الصالون منكباً فوق كدسة من الصور الممزقة التي استولت عليها لورا صارخةً: «لماذا تمزق صور أمي».

انحنت آنييس بدورها نحو الكارثة: لا، ليست صور الوالدة حصراً، إنها صور للوالد خاصةً، لكن الأم تظهر إلى جانبه في بعض الصور وتظهر وحدها في البعض الآخر. فوجئ الوالد بابنتيه، فصمتَ، دون كلمة واحدة تفسر سلوكه. «كفاكِ صراخاً»، صرَّتْ آنييس من بين أسنانها، لكن لورا استمرت. نهض الأب، انتقل إلى الغرفة المجاورة وتشاجرت الأختان كما لم تفعلا قط. في اليوم التالي رحلت لورا إلى باريس وبقيت آنييس في البيت. عندها أسرَّ لها الوالد بأنه عثر على شقة صغيرة في مركز المدينة وقرر بيع البيت. كان ذلك مفاجأةً جديدة: فقد رأى الجميع في الأب شخصاً أخرق تخلَّى للأم كلياً عن زمام الأعمال العاديَّة، فظنوا أنه عاجز عن العيش بدونها، ليس فقط لأنه يفتقر لأي حسٍّ عملي، بل لأنه فضلاً عن ذلك لم يكن يعرف أبداً ماذا يريد. حتى إرادته، بدا أنه تخلى عنها للأم منذ زمن طويل. لكنه حين قرر الانتقال فجأةً وبلا تردد، إثر بضعة أيام من الترمُّل، فهمتْ آنييس بأنه يحقق أمراً كان يفكر فيه منذ زمن طويل، وأنه بالتالي يعرف جيداً مايريد. وكَوْنُهُ لم يستطع هو أيضاً أن يتوقع موت الأم أولاً، جَعَلَ الأمرَ أشد إثارة للاهتمام.

فإنْ فكّرَ بالحصول على شقة في المدينة القديمة، فذلك يعني أن الأمرَ حلمٌ أكثر منه مشروع. عاش مع الأم في الفيلّا، تنزه معها في الحديقة، استقبل شقيقاتها وبنات أخوتها، تظاهرَ بأنه يستمع إليهن، لكنه أثناء ذلك الوقت كله، عاش عبْر الخيال، في شقته الصغيرة المخصصة لشخص عازب. وبعد وفاة الأم، كان كل مافعله، أنه انتقل إلى حيث كان يقيم ذهنياً.

للمرة الأولى بدا لآنييس غامضاً. لماذا مزق الصور؟ لماذا حَلُمَ طيلة هذا الزمن بشقته الصغيرة؟ ولماذا لم يبق مخلصاً لرغبة الأم التي تَمَنَّت رؤية أختها وابنة أخيها تستقران في الفيلاّ؟ كان الوضع سيصبح أسهل عملياً: كنَّ سيرعينه بالتأكيد على نحو أفضل مما ستفعله الممرضة التي قد يضطر يوماً لاستئجارها. حين سألتْهُ لماذا يريد الانتقال، كان جوابه بسيطاً جداً: «ماذا تريدين لرجل وحيد أن يصنع في بيتٍ بهذا الاتساع؟» لم تقترح عليه حتى دعوة الأخت وابنة الأخ، لشدَّ ماكان واضحاً أنه لايريد ذلك. عندها فكرت آنييس بأن أباها يغلق حلقةً أيضاً. الأم: من العائلة، مروراً بالزواج، إلى العائلة. هو: من الوحدة، مروراً بالزواج، إلى الوحدة.

ظهرت أولى عوارض مرضه الخطير قبل وفاة الأم ببضع سنين. عندها أخذت آنييس خمسة عشر يوماً إجازة لكي تقضيها بمفردها معه. لكن أملها خاب، لأن الأم لم تكن تتركهما وحدهما وجهاً لوجه قط. في أحد الأيام جاء زملاء الجامعة لزيارة الأب. طرحوا عليه كل أنواع الأسئلة، لكن الأم هي التي كانت تجيب باستمرار. لم تعد آنييس تحتمل: «أرجوكِ! دعي أبي يتكلم!» اغتاظت الأم: «ألا ترين أنه مريض؟» حين شعر الأب بتحسنٍ طفيف في أواخر الخمسة عشر يوماً، قامت آنييس بنزهتين معه. وفي الثالثة تواجَدَت الأم معهما من جديد.

كانت الأم قد توفيت منذ عام حين تفاقمت حالة الأب فجأةً. ذهبت آنييس لرؤيته، أمضت ثلاثة أيام معه، وفي اليوم الرابع مات.

تلك الأيام الثلاثة كانت هي الأيام الوحيدة التي استطاعت أن تمضيها بصحبته ضمن الظروف التي طالما تَمَنَّتْها. قالت لنفسها بأنهما تحابًا دون أن يتوافر لهما الوقت ليعرف كل منهما الآخر، لقِلَّةِ فُرَص انفراد أحدهما بالآخر. لم تستطع أن تنفرد به مراراً إلا بين الثامنة والحادية عشرة من عمرها، لأنه كان على الأم أن تهتم بِـ لورا الصغيرة. راحا آنذاك يقومان بنزهات طويلة في الطبيعة وهو يجيب على تساؤلاتها التي لا تُعَدّ. في ذلك الوقت حدَّثَها عن الكومبيوتر الإلهي، وطائفة من الأشياء الأخرى. لم يتبَقَّ لها من هذه المحادثات إلا كِسرات شبيهة بقطع من صحون مهشمة جَهِدَتْ حين بلغت سن الرشد، لإعادة لصقها.

وضع الموتُ حداً لعزلتهما الرقيقة معاً. التقت أسرة الأم كلها في الجنازة، لكن الأم لم تعد موجودة، ولم يحاول أحدٌ أن يحوِّل الحدادَ إلى وليمة جنائزية، فتفرَّق الموكبُ بسرعة. أساساً، لقد فسَّرَ الأقرباءُ بيعَ الأبِ للفيلاّ واستقرارَهُ في شقة، على أنه نهاية للاستقبالات. ونظراً لمعرفتهم لثمن الفيلاّ، ماعادوا يفكرون بغير الإرث الذي حصلت عليه البنتان. لكن كاتب العدل أعلمهم بأن كل النقود المودَعة في المصرف تعود لشركةٍ من علماء الرياضيات شارَكَ الأب في تأسيسها. أصبح بالنسبة لهم غريباً أكثر مما كان عليه في حياته. كما لو أنه طلب منهم، من خلال هذه الوصية، أن يتفَضَّلوا بنسيانه.

وفي أحد الأيام، لاحظت آنييس أن حسابها في البنك قد أُضيف إليه مبلغٌ محترم. فهمت كل شيء. لقد تَصَرَّفَ هذا الرجلُ الذي يبدو شديد الافتقار للحِسِّ العملي، بشكل يتَّصف بقدرٍ كاف من المكر. قبل عشر سنين، وحين عَرَّضَ أولُ إنذارٍ حياتَهُ للخطر، وجاءت تُمضي معه خمسة عشر يوماً، أرغَمَها على فتح حساب في سويسرا. وقبل وفاته بقليل حوَّلَ إلى هذا الحساب كل أمواله المصرفية تقريباً، محتفظاً بالباقي للعلماء. لو أنه سمَّى آنييس وريثَتَهُ، لجَرَحَ ابنتَهُ

الأخرى بلا طائل. ولو أنه نقلَ جميعَ أمواله سراً لحساب آنييس دون تخصيص مبلغ رمزي لعلماء الرياضيات، لأثارَ فضولاً غير متحفِّظٍ لدى الجميع.

في بداية الأمر قالت لنفسها إن عليها أن تتشارك مع لورا. بما أنها تكبرها بثمانية أعوام، لم يكن بوسعها التخلص من شعور بالرعاية إزاء أختها. لكنها في نهاية الأمر لم تقل لها شيئاً. ليس بُخلاً، بل خوفاً من خيانة أبيها. فمن خلال هذه الهدية، أراد حتماً أن يقول لها شيئاً، أن يوجه إشارةً ويعطي نصيحة لم يتَح له الوقت لإعطائها وهو حي، وعليها من الآن وصاعداً، الاحتفاظ بها كَسِرٍّ لايخصُّ أحداً سواهما.

5

أوقفت السيارة، نزلت واتجهت إلى الشارع الكبير. كانت تشعر بأنها تَعِبة وميِّتة جوعاً، وبما أنَّ تَناوُلَ المرء لغدائه وحيداً أمرٌ مُحزن، فقد كان في نيَّتِها أن تتناول شيئاً سريعاً على الواقف في أول حانة قادمة. في الماضي كان الحي مليئاً بمطاعم بروتانية بَشوشة يستطيع المرء أن يتناول فيها على هواه الفطائر المحلاّة والطُلميَّات المسقَّاة بنبيذ التفاح، بأسعار غير مرتفعة. في أحد الأيام، اختفت هذه المطاعم تاركةً المكان لهذه المطاعم المحدثة الحقيرة التي دُعِيَت بهذا الاسم التعِس: فاست فود(*) توجَّهَت إلى واحد من هذه المطاعم الصغيرة، محاولةً تَجاوزَ نُفورِها الشديد لمرَّة. عبر الزجاج، رأت الزبائن المنكَبِّين فوق قطعة الورق السميك الموضوعة تحت أطباقهم. توقفتْ نظرتُها عند شابةٍ ذات بشرةٍ شديدة الشحوب وشفتين حمراوين فاقعتين. ماكادت الفتاة تُنهي غداءها حتى دفعت بكأس الكوكا الفارغ وأدخلت سبابتها في فمها. هزَّتْها طويلاً داخله وهي تُدَوِّرُ بياضَ عينيها. على الطاولة المجاورة ثمة رجل مستغرق في كرسيه، ينظر محدِّقاً إلى الشارع، فاتحاً فمه على وِسعِهِ. لم يكن لتَثاؤبه بداية ولا نهاية، إنه تثاؤبُ اللحن الفاغنري اللانهائي: ينغلق الفم دون أن تنطبق الشفتان تماماً، وينفتح أيضاً وَأيضاً، بينما تنفتح العينان أيضاً وتنغلقان في الوقت غير المناسب. ثمة زبائن آخرون يتثاءبون، كاشفين عن أسنانهم وحشوات رصاصهم وتيجانهم وأسنانهم البديلة، ولا أحد يضع يده أمام فمه أبداً. بين الطاولات تتجول طفلة بثوبٍ زهري اللون، ممسكةً بِدُبِّها من إحدى قوائمه، هي أيضاً كانت تفتح فمها، ولكن من الواضح أنها لاتتثاءب بل تطلق زعقات، ضاربةً الناس من وقت لآخر بِدُبِّها. ونظراً لتقارب الطاولات كان واضحاً حتى من خلف الزجاج أَن كل زبون مضطرٌ أن يبتلع، فضلاًعن نصيبه من اللحم، الروائحَ

(*) فاست فود، fast food : مطاعم الأكل السريع.

الكريهة المنبعثة من تَعَرُّقِ بشر الجِوار في شهر حزيران هذا. لَطَمتْ موجةُ البشاعةِ وجهَ آنييس. موجةُ بَشاعةٍ بَصَرية، شَمِّيَّة، ذوقيَّة (تخَيَّلَتْ آنييس مذاقَ الهمبرغر المغمور في شراب الكوكا الحلو)، جَعَلَتْها تشيح بوجهها وتقرر الذهاب إلى مكان آخر لتسكيت جوعها.

الرصيف يعجُّ بالناس والمرء يتقدم بصعوبة. أمامها قامَتان طويلتان من بلدان الشمال، بِوَجناتٍ مُمتَقِعة وشعر أصفر، يشقَّان طريقاً بين الحشد: رجل وامرأة يطِلاَّن بكامل رأسيهما على الجمع المتحرِّك من الفرنسيين والعرب. كل منهما يحمل حقيبة وردية على ظهره، ورضيعاً في حمَّالةٍ على بطنه. سرعان ماإختفيا وحلت محلَّهما امرأة ترتدي بنطلوناً عريضاً يصل إلى الركبتين، وِفقَ موضة ذلك العام. بدت مؤخرتُها في هذا اللباس، أضخم وأقرب إلى الأرض. ربلتا ساقيها العاريتان والبيضاوان، تشبهان جرةً ريفية تُزيِّنُها نقوش نافرة من الدوالي الزرقاء المتشابكة مثل عقدة من الأفاعي الصغيرة. فكرت آنييس: كان بوسع هذه المرأة أن تجد عشرين طريقة أخرى لارتداء ملابسها بحيث تبدو مؤخرتُها أقل شناعةً وتُخفي دواليها. لمَ لاتفعل ذلك؟ ليس فقط أن الناس ما عادوا يسعون لكي يظهروا جميلين عند اللقاء بالآخرين، بل ماعادوا يُحاولون أن يتَجَنَّبوا الظهور بشِعين!

قالت لنفسها: يوماً ما، حين يصبح هجومُ البشاعة غير محتمل أبداً، ستشتري غصنَ ميوزوتيس(*) من بائعة زهور، غصن ميوزوتيس واحد، غصناً رفيعاً تعلوه زهرة منمنَمة، تخرج به إلى الشارع ممسكة به أمام وجهها، مُسَمِّرةً عينيها عليه حتى لاترى شيئاً آخر سوى تلك النقطة الزرقاء الجميلة، الصورة الأخيرة التي تريد الاحتفاظ بها من عالَم لم تعد تحبُّه. ستمضي بهذا الشكل في شوارع باريس، سرعان ماسيتعرَّف الناس عليها، سيجري الأطفال خلفها، سيرمونها بالمقذوفات، وستسميها باريس بأسرها: *المجنونة حاملة الميوزوتيس...*

(*) ميوزوتيس: نبتة زرقاء تزيينية، تُدعى في القاموس أذن الفأر.

تابعت طريقها: كانت أذنها اليمنى تُسَجِّل صوتَ ارتدادِ الموسيقا، ضربات بطارية موقّعة قادمة من المتاجر وصالونات الحلاقة والمطاعم، بينما تلتقط الأذن اليسرى أصوات الطريق: خرير السيارات الموحَّد، دويُّ باصٍ ينطلق. ثم اخترقها صوت دراجة نارية ثاقب. لم تستطع منع نفسها من البحث بعينيها عن ذلك الشخص الذي سبَّبَ لها ذلك الألم الجسدي: كان الشخص شابةً ترتدي الجينز، شعرها أسود طويل يخفق في الهواء، تجلس مستقيمة فوق مقعد الدراجة كما لو أنها تجلس أمام آلة كاتبة. كانت الدراجة النارية تسبِّبُ ضجيجاً شنيعاً كونها غير مزودة بكاتم للصوت.

تذكَّرتْ آنييس الشابةَ المجهولة التي دخلت إلى الساونا قبل ثلاث ساعات لكي تُقدِّم أناها وتفرضها على الأخريات، والتي أعلنتْ بِصَخَبٍ، عند عتبة الباب، أنها تكره الحماماتِ الساخنة والتواضُعَ. فكرت آنييس: لقد استجابت الشابةُ سوداءُ الشعر لدافعٍ شبيهٍ تماماً حين اقتلعَتْ كاتم صوتِ دراجتها النارية. ليست الآلة هي مَنْ يُصدِرُ الضجيج، بل إنها أنا الفتاةِ سوداء الشعر. لكي تُسمِع هذه الفتاةُ صوتَها للآخرين، لكي تَشغل فكرَ الآخر، أضافتْ إلى روحها أسطوانةً انفلاتٍ ذات جَلَبة قوية. وعندما رأت آنييس الشعرَ المُتطايرَ لهذه الروح الصاخبةِ، فهِمَتْ أنها ترغب بحدةٍ بموت سائقة الدراجة. لو دهَسَها الباص وتضرَّجَتْ بدمائها بجانب الطريق، لما شعرتْ آنييس لا بالفزع ولا بالأسى، بل لشعرت بالرضى.

وفجأةً هالَتها هذه الكراهية، ففكرت: لقد بلغَ العالمُ حداً حين يجتازه سيتحول كلُّ شيء إلى جنون: سيسير الناس في الشوارع حاملين أزهار الميوزوتيس، أو سيطلقون النار على بعضهم حين يرى بعضهم الآخر. وسيكفي القليل جداً، نقطة ماء تجعل الإناء يفيض: سيارة مثلاً أو رجل أو أي صوت زائد في الشارع. هناك حدٌّ كمِّي يجب عدم تَخَطِّيه، لكن هذا الحد لاأحد يراقبه، وربما لايعرف أحد بوجوده.

بدأ الناس على الرصيف يتزايدون أكثر فأكثر، ولم يكن أحد يدعها تسير أمامه مما أدى بها للنزول إلى القسم المعَبَّد، وتابعت طريقها بين طرف الرصيف ومدِّ السيارات الغزير. لقد خَبِرَت ذلك منذ زمن طويل: الناس لايُفسِحون لها الطريق أبداً. كانت تعاني من ذلك كأنه لعنةٌ كثيراً ماتسعى جاهدةً لكسرها: تُلَمْلِمُ شجاعتَها وتفعل أفضل مابوسعها حتى لاتبتعد عن الخط الأيمن فتُرغِم الشخص المقابل على إفساح الطريق، لكنها تُخفِق على الدوام. في اختبار القوة اليومي والتافه هذا، كانت هي الخاسرة على الدوام. في أحد الأيام كان الشخص المقابل لها طفلٌ في السابعة، حاولت ألا تُفسِح الطريق، لكنها في النهاية لم تستطع ألاَّ تفعل كيلا تصدمه.

عادت إليها ذكرى: حين كان عمرها يقارب العشر سنين، ذهبت مع والديها في نزهة إلى الجبل. شاهدوا صَبِيَّيْن من القرية يقفان على طريق حِرجي عريض: أحدهما يمسك بعصا يمدُّها لكي يمنعهم من المرور: «هذا طريق خاص! يجب أن تدفعوا رَسْم عبور!» صاح وهو يلطم بطن الأب قليلاً بعصاه.

لم يكن ذلك دون شك سوى مزاح أطفال، وكان يكفي دفع الصبي لإبعاده. أو كان طريقة للتسوُّل ويكفي إخراج فرنك من الجيب. لكنِ الأب استدار وقرر أن يسلك طريقاً آخر. للحقيقة، لم يكن الأمر هاماً، إذ أنهم لم يكونوا ذاهبين إلى مكان محدد، ومع ذلك فسَّرَت الأمُ الأمرَ على نحو سيئ ولم تستطع منع نفسها من القول: «إنه يتراجع حتى أمام أطفالٍ في الثانية عشرة!» شعرت آنييس لأول وهلةٍ هي أيضاً بالخيبة من سلوك أبيها.

هجمة جديدة للضجيج قاطعت تلك الذكرى: رجال يعتمرون الخُوَذ، مسلَّحون بالمطارق الحفَّارة، ثبَّتوا أقدامَهم فوق الجانب المفروش بالحصى من الطريق. ووسط هذا الضجيج دوَّت فجأة مقطوعةٌ لِ باخ على البيانو، سقطت من ارتفاعٍ لامحدود، كما لو أنها سقطَتْ من قُبة السماء. يظهر أن أحد مستأجِري الطابق الأخير فتحَ النافذة ورفع صوت جهازه إلى أعلى درجة، لكي تتردَّد قسوةُ جَمالِ باخ مثل تحذيرٍ مهدِّدٍ موجَّهٍ للعالَمِ الضائع. لكن مقطوعة باخ لم تكن

تستطيع مقاومة المطارق الحفَّارة ولا السيارات، بالعكس، فإن السيارات والمطارق الحفارة هي التي اغتصَبَتْ مقطوعةَ باخ ودمجَتْها في مقطوعتها الخاصة. ألصقت آنييس يديها فوق أذنيها وتابعت طريقها بهذا الشكل.

عندئذٍ نظر إليها أحدُ المارة بالاتجاه المعاكس، نظرةً حاقِدةً مُطَبْطِباً فوق جبينه، الأمر الذي يعني، بلغةِ الحركات في جميع البلدان، أن الآخر مجنون، أو مشَوَّش العقل، أو خفيف العقل. التقطتْ آنييس هذه النظرة، هذا الحقد، وشعرت بغضبٍ جامحٍ يتصاعد في داخلها. توقفتْ، أرادتْ أن تنقَضَّ على ذلك الرجُل، أرادت أن تُشبِعه ضرباً. لكنها لم تستطع. فقد سحبَ الحشدُ الرجلَ وتلَقَّتْ آنييس لطمةً مفاجئة لأن التوقف أكثر من ثلاث ثوانٍ على الرصيف أمر مستحيل.

تابعت طريقها دون أن تتمكن من طرد هذا الرجل من ذهنها: ففي الوقت الذي كان يحاصرهما فيه الضجيجُ نفسُهُ، رأى من الضروري جعْلها تعرف بأنه ليس لديها أي سبب، وربما حتى أي حق بِسَدِّ أذنيها. ذكَّرَها هذا الرجلُ بالنظام الذي خرقَتْهُ حَرَكَتُها. إن المساواة بين الأشخاص هي التي كبَّدَتْها هذه العقوبةَ التأديبية، فهي مساواة لا تُجيز للفرد أن يرفض مايُفرَضُ على الجميع الخضوعُ له. المساواة بين الأشخاص هي التي منعتها من أن تكون على غير وِفاقٍ مع العالم الذي نعيش فيه جميعاً.

لم تكن رغبتُها في قتل ذلك الرجل مجرد ردة فعلٍ عابرة. فحتى بعد لحظة الغضب الأولى، لم تغادرها هذه الرغبة. أُضيفت إليها فقط دهشةٌ من قُدرتِها على الشعور بهذا القدر من الكراهية. كانت صورةُ الرجل وهو يُطبطِبُ فوق جبينه تعوم في أحشائها مثل سمكة تتحلَّلُ ببطء ولاتستطيع أن تتقيَّأها.

عاد أبوها إلى ذهنها. منذ تراجُعِهِ أمام ولدَيْن شقيين في الثانية عشرة من عمرهما، راحت تتمثله لنفسها في الموقف التالي: إنه على متن سفينة تغرق. وبطبيعة الحال لاتستطيع قوارب النجاة حمل الجميع، الأمر الذي جعلَ التَّدافُعَ هستيرياً. في البداية، ركض الأب مع الآخرين، لكنه توقف فجأةً وقد اكتشف تَلاحُمَ المسافرين

المستعدين لِدَوْسِ بعضهم بعضاً حتى الموت، وتلقِّي ضربةً غاضبة من قبضة امرأة لأنه يقف في طريقها، ثم مكث بعيداً. وفي النهاية، لم يفعل شيئاً سوى مراقبة القوارب المحملة بأكثر من طاقتها، والتي تنزل ببطءٍ، وسط الصياح والسباب، فوق الأمواج الهائجة.

ما الاسم الذي تطلقه على هذا السلوك الذي سلكه الأب؟ هل هو جبن؟ لا. الجبناء يخافون الموت وإذا تَعَلَّقَ الأمرُ بالبقاء على قيد الحياة، فهم يعرفون كيف يناضلون بشراسة. هل هو نُبْل؟ بالتأكيد، لو أنه تَصَرَّفَ مراعاةً لِقريبِهِ في الإنسانية. لكن آنييس لا تؤمن بدافع من هذا النوع. ماهو إذن؟ لا تعرف. هناك شيء واحد يبدو لها أكيداً: إذا وُجِدَ أبوها في سفينةٍ تغرق ويحتاج الصعود إلى قوارب النجاة فيها للصراع، فسيكون محكوماً عليه سلفاً.

نعم، هذا أكيد. السؤال الذي تطرحه على نفسها هو التالي: هل كَرِهَ أبوها ركابَ السفينة مثلما كرهت هي للتو سائقةَ الدراجة النارية والرجلَ الذي سخر منها لأنها تسدُّ أذنيها؟ لا، لم تستطع آنييس أن تتصور أن يكون أبوها قد شَعَرَ بالكره. فخُّ الكراهية هو أنه يجعلنا نتجَادلُ على نحوٍ لصيقٍ جداً مع خصمنا. هذا هو فُحْشُ الحرب: حميميةُ الدمِ المسفوك في كلا الجانبين، والقُرْبُ الشهوانيُّ لجُنديَّيْنِ يخترِق كلٌّ منهما الآخر برصاصه، وعينُهُ في عينِه. آنييس متأكدة: تلك الحميمية بالتحديد هي التي كان يشمئزُّ منها والدُها: يملؤه التَّدافُعُ فوق السفينة بقَدْرٍ من القرف يجعلُهُ يُفَضِّل الغرقَ. الاحتكاك الجسدي بأناسٍ يضرب بعضهم بعضاً، يدوس بعضهم بعضاً، ويدفع بعضهم بعضاً إلى الموت، يبدو له أسوأ من الموت وحيداً في صفاء المياه.

بدأت ذكرى الأب تُخَلِّصُها من الكره الذي اجتاحَها للتو. وشيئاً فشيئاً، راحت الصورةُ المسمومةُ للرجل المُطَبطِب على جبينه، تمّحي من ذهنها، حيث برزت فجأةً الجملةُ التالية: لاأستطيع أن أكرههم لأن شيئاً لايربطني بهم، ليس لدينا شيء مشترك.

6

إذا لم تكن آنييس ألمانيةً، فذلك لأن هتلر خسِر الحرب. للمرة الأولى في التاريخ، لم يُترَك للخاسر أيُّ مجدٍ يفخر به: ولا حتى مجد الغرق الأليم. لم يكتَفِ المنتصِرُ بالنصر، بل قرر الحكمَ على الخاسر، فحَكَمَ على الأمّة بأسرها. لهذا السبب لم يكن سهلاً في ذلك الوقت التكَلُّمُ بالألمانية وحمل الهوية الألمانية.

كان جَدًّا آنييس لأمِّها يملكان مزرعةً عند حدود المناطق السويسرية الناطقة بالفرنسية والألمانية، بحيث كانا يتكلمان اللغتَيْن بطلاقة، ولكنهما يتبعان إدارياً لسويسرا الرومانديةِ(*).

كان الجدّان من ناحية الأب ألمانيين مقيمين في هنغاريا. وامتلَكَ الأب، وهو طالب قديم في باريس، معرفةً جيدةً باللغة الفرنسية. ومع ذلك، فعندما تزوَّجَ أصبحت اللغةُ الألمانيةُ لغةَ الزوجين بشكل طبيعي تماماً. بعد الحرب تذكَّرَت الأمُّ لغةَ أبويها الرسمية: أُرسِلَت آنييس إلى مدرسة فرنسية. أما الأب فلم يكن بوسعه السماح لنفسه بغيرِ متعةٍ واحدة: أن يُسمِعَ ابنتَهُ البِكر أشعاراً لِـ غوته بلغتها الأصل.

هذه هي القصيدة الألمانية الأكثر شهرةً في كل العصور، والتي يتوجب على كل ألماني أن يحفظها عن ظهر قلب:

على جميع القمم

إنه الصمت،

على قمم جميع الأشجار

بالكاد تشعر

بنسمة؛

(*) سويسرا الرومانديـة: مقاطعة في سويسرا يتكلمون فيها الفرنسية.

العصافير الصغيرة صمتت في الغابة.
صبراً، فلن تلبث أنت أيضاً
أن ترتاح.

فكرة القصيدة بسيطة للغاية: الغابة تنام، وأنت أيضاً سوف تنام. ليست رسالةُ الشعر أن يبهرنا بفكرةٍ غير متوقَّعة، بل أن يقدم لحظةً من لحظات الكائن فيحوِّلها إلى لحظة لاتُنسى وجديرةٍ بحنينٍ لا يُطاق.

كل شيء يضيع في الترجمة، ولن تدركوا جمال القصيدة إلا بقراءتها بالألمانية:

Uber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spurest du
Kaum einen Hauch;
Die Vogelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

لكلٍ من هذه الأبيات عدد مختلف من المقاطع اللفظية. بعضها مكون من مقطعين لفظيين قصيرين، أو الأول مقتَضَب والثاني طويل، أو مقطع طويل ومقطعان قصيران، وهي تتناوب فيما بينها. البيت السادس أطول من البقية على نحوٍ يدعو للاستغراب. ورغم أن القصيدة تتألف من رُباعيتين، فإن جملة الصرف الأولى تنتهي في البيت الخامس على نحو مخالِف للتناظر، بشكلٍ خلَقَ لحناً غير موجود في أي مكان آخر سوى هذه القصيدة الوحيدة والفريدة، التي يضاهي بهاؤها كونَها عاديةً تماماً.

حفِظَها الأب منذ طفولته في هنغاريا، حين كان يرتاد المدرسة الابتدائية الألمانية، وكانت آنييس في العمر نفسه حين أسمَعَها إياها والدها للمرة الأولى. كانا يرددانها أثناء نزهاتهما، مركِّزَيْن بإفراط على المقاطع ذات النبرة، وسائرَيْن على وقع القصيدة. ولأن

بحرَ القصيدةِ المعقَّدَ لم يكن يُسَهِّلُ الأمور، فلم يكن نجاحُهُما كاملاً إلا في البيتين الأخيرين: War - te nur - bal - de - ru - hest du - auch. كانا يلفظان الكلمة الأخيرة صارخين بقوةٍ تُسمِعُ صوتَهُما على بعد كيلومتر من حولهما.

حين أسمعها الأب القصيدةَ للمرة الأخيرة، حدث ذلك قبل وفاته بيومين أو ثلاثة. ظنَّتْ آنييس أول الأمر بأنه يعود بهذا الشكل إلى طفولته وإلى لغته الأم، ثم فكرتْ، باعتباره راح ينظر في عينيها مباشرةً، نظرةً حميميةً وبليغة، بأنه يريد تذكيرَها بنزهاتهما القديمة السعيدة. لكنها فهمت في النهاية فقط بأن القصيدة تتحدث عن الموت: أراد أبوها أن يقول لها بأنه يموت وأنه يعلم ذلك. لم يخطر ببالها قبل ذلك أبداً بأن هذه الأبيات البريئة، الصالحة لتلاميذ مدارس، يمكن أن تحمل هذا المعنى. كان أبوها طريح الفراش، جبينه مغطى بالعرق؛ أمسكت يده، ورددت معه بِرِقَّة، مانعةً نفسها من ذرف الدمع: Warte nur, balde ruhest du auch. لن تلبث أنت أيضاً أن ترتاح. وأدركتْ أنها تسمع صوتَ موتِ الأب: إنه صمتُ العصافير النائمة فوق قمم الأشجار.

بالفعل، سادَ الصمتُ بعد الموت، ملأ روحَ آنييس، وكان ذلك جميلاً. أُكرر: كان ذلك صمتَ العصافير النائمةِ فوق قمم الأشجار. وفي هذا الصمت، ومثل بوق صيدٍ في قلب الغابة، دوَّتْ آخرُ رسالةٍ للأب، وكانت تتضِحُ أكثر فأكثر كلما مرَّ الوقت. ما الذي أراد قوله عبر هديته؟ أن تكون حُرةً، أن تحيا مثلما تريد، أن تذهب حيث تشاء. هو، لم يجرؤ على ذلك أبداً، ولهذا السبب أعطى ابنتَهُ جميعَ الإمكانات لكي تجرؤ، هي.

اضطرت آنييس منذ زواجها إلى التخلّي عن مُتَعِ الوحدة: باتت تُمضي ثماني ساعات كل يوم بصحبة زميلتين. ثم تعود إلى بيتها المكون من أربع غرفٍ. لكنها لم تكن تملك أياً من تلك الغرف: ثمة صالون كبير، غرفة نوم، غرفة لِبريجيت ومكتب صغير لِبول. حين تتذمر، يقترح بول عليها أن تعتبر الصالون غرفتَها ويَعِدُها (بصدقٍ

لايقبل الشك) بأن أحداً، سواء هو أم بريجيت، لن يأتي لإزعاجها. ولكن كيف يمكنها أن ترتاح في غرفة تضم طاولة كبيرة وثماني كراسي معتادة على مدعوّي المساء فقط؟

ربما أصبح الآن مفهوماً أكثر لماذا شعرت آنييس بتلك السعادة، ذاك الصباح، في السرير الذي كان قد غادرَهُ بول للتو، ولماذا اجتازت المدخلَ بعدئذٍ دون صوت، خوفاً من لَفْتِ نظرِ بريجيت. بل إنها باتت تشعر بالحب نحو المصعد المزاجي لأنه يوفر لها بضع لحظات من الوحدة. حتى سيارتها كانت تمنحها بعض السعادة، إذ لا أحد هناك يكلمها، ولا أحد ينظر إليها. نعم، ذلك هو الشيء الأساسي، لا أحد ينظر إليها. الوحدة: غيابٌ عذبٌ للنظرات. في أحد الأيام مَرِضت زميلتاها وعملت وحدها في المكتب طيلة أسبوعين. لاحظت مندهشةً عند المساء بأنها لا تكاد تشعر بالتعب. مما جعلها تدرك بأن النظرات حِمْلٌ مرهِق، قبلاتٌ تمتص الدماء، وأن مِسبَر النظرات هو الذي حَفَرَ التجاعيد على وجهها.

سمعتْ في الراديو وهي تستيقظ هذا الصباح، بأنه أثناء مداخلة جراحية، أدّى إهمالٌ من أطباء التخدير إلى وفاة مريضة شابة رغم عدم خطورة العملية. كانت النتيجة ملاحقة قضائية لثلاثة أطباء، وتقديم اقتراح من قِبل منظمةٍ للمستهلِكين بتصوير جميع العمليات الجراحية في المستقبل على أشرطة أفلام، وأرشَفَة جميع البكرات. يبدو أن الجميع صفَّقَ لهذه المبادرة. زهاء ألف نظرة تخترِقُنا كل يوم، ولكن هذا لايكفي: يحتاج الأمر، فوق ذلك، إلى نظرةٍ مؤسَّساتية لاتفارِقُنا لحظةً واحدة، تُراقِبُنا عند الطبيب، في الشارع، فوق طاولة العمليات، في الغابة، وداخل السرير. سوف تُحفَظُ صورةُ حياتِنا كاملةً في الأرشيف لكي تُستَخدَم في أية لحظة في حال حدوث نِزاع، أو عندما يقتضي الفضولُ العامُ ذلك.

أحست من جديدٍ بحنين جارف لسويسرا. اعتادت، منذ وفاة والدها، أن تذهب إلى هناك مرتين أو ثلاثاً في العام. ويُشير بول وبريجيت في هذا الصدد، إلى حاجةٍ صحية ـ عاطفية: إنها تذهب

لِكَنْسِ الأوراق الميتة فوق قبر والدها، واستنشاق الهواء النقي من نافذةٍ مفتوحة على مصراعيها في فندقٍ بجبال الألب. كانا مُخطِئَيْنْ: سويسرا، التي لاينتظرها فيها مع ذلك أي عشيق، هي الخيانة الجدِّيَّة والمنهجية الوحيدة التي تقتَرِفُها بِحَقِّهِما. سويسرا: غناء العصافير فوق قمم الأشجار. تحلم آنييس بالبقاء فيها يوماً وعدم العودة. وصل بها الأمر إلى أنها زارت الشقق المعروضة للإيجار أو البيع. بل إنها شرعَتْ برسالةٍ تُعلِن فيها لابنتها وزوجها بأنها تنوي العيش بمفردها من الآن وصاعداً، دون أن يعني ذلك أنها لم تَعُد تحبُّهُما. وهي لاتطلب منهما سوى إخبارها من وقت لآخر عن أحوالهما كي تَطمئنَّ بأنه لم يحدث لهما مكروه. وهذا بالتحديد ماتجد صعوبةً في التعبير عنه وتفسيره: حاجتُها لمعرفة أحوالهما، في الوقت الذي لاترغب فيه لا برؤيتهما ولا بالعيش برفقتهما.

لم يتعدَّ الأمرُ الأحلامَ بالطبع. فكيف يمكن لامرأة عاقلة التخلي عن زواج سعيد؟ مع ذلك، فإن صوتاً بعيداً جداً ومُغرِياً بات يعكِّرُ سلامَها العائلي: إنه صوت الوحدة. أغمضت عينيها وسمعت في البعيد، في أعماق الغابات، صوتَ بوقٍ صيد. ثمة دروب ممتدة في هذه الغابات، وفي أحدها يقف والدُها. كان يبتسم لها، يناديها.

7

راحت آنييس تنتظر بول، جالسةً فوق كنبة في الصالون. أمامهما إمكانية عشاء شاق في المدينة. إنها تشعر بشيء من الضعف كونها لم تأكل شيئاً أثناء النهار، وتمنح نفسها لحظة استرخاء بِتَصَفُّحِ مجلةٍ سميكة. كانت أشد تعباً من أن تقرأ المقالات، فاكتَفَتْ بالنظر إلى الصور العديدة والملونة. في الصفحات المركزية ثمة ريبورتاج كبير خُصِّصَ لكارثة وقعت أثناء اجتماعٍ للطيران. سقطت طائرة محترقة بين حشد المتفرجين. كانت الصور هائلة الحجم، تحتل كل منها صفحةً مزدوجة. ظهر فيها أناس مذعورون، يركضون في جميع الاتجاهات، ثيابهم محترقة، جلودُهم مشوية، وأجسادهم محاطة بالشرر. لم تستطع آنييس أن تشيح بوجهها عنها، وفكرت بالفرح المسعور الذي تَمَلَّكَ المصوِّرَ عندما رأى السعادةَ تهبطُ عليه فجأةً من السماء على شكل طيارةٍ مشتعِلة، بعد أن كان سَئِماً من مشهَدٍ يدعو للنعاس.

قلبت الصفحة فرأت أناساً عراة على شاطئ وعنوان كبير: *صورُ العطلة التي لن تُرى في ألبوم باكنغهام*، يليها نص قصير ينتهي بهذه الجملة: «... وكان هناك أحد المصورين: من جديدٍ، تعود علاقاتُ الأميرة لتشغل صفحات الوقائع». كان هناك أحد المصورين. ثمة مصور في كل مكانٍ. مصور مختبئ وراء دغل. مصور متنكر بزي متسول أعرج. في كل مكان عين. في كل مكان عدسة تصوير.

تذكَّرَتْ آنييس بأنها فُتِنَت في طفولتها بفكرةٍ أن الله يراها، ويراها بدون توقف. شعرت حينئذٍ للمرة الأولى بلا شك، بتلك المتعة، ذلك التلذُّذ الغريب الذي يشعر به البشر لأنهم يُرَوْن، يُرَون على كرهٍ منهم، يُرَون في لحظاتهم الحميمية، يُرَون ويُنتَهَكون بالنظر. كانت أمها، وهي المؤمنة، تقول لها «الله يراك» آمِلةً أن تحملها على التخلي عن عادة الكذب وقَضْم الأظافر وحشر الأصابع في الأنف، إلا

أن العكس هو الذي كان يحدث. فقد كانت آنييس تتخيَّلُ الله وتُريهِ ماتفعله تحديداً عندما تتعاطى هذه العادات السيئة، أو في اللحظات التي تسبب لها الخزي.

فكرت بشقيقة ملكة إنجلترا وقالت لنفسها إن آلةَ تصويرٍ حلَّتْ في الوقت الحاضر مكان عين الله. عينُ واحدٍ تَحلُّ محلَّها عينُ الجميع. تحوَّلَت الحياة إلى حفلة مُجون واحدة وواسعة يشارك فيها الجميع. يستطيع الجميع رؤيةَ أميرة إنجلترا وهي تحتفل بعيد ميلادها عاريةً على شاطئٍ مداري. يظهر أن جهاز التصوير لايهتم إلا بالناس المشهورين، غير أنه يكفي أن تتحطم طائرة بقربك، أن يرتفع اللهيب من قميصك، حتى تغدو أنت أيضاً شهيراً فتُضَمَّ إلى حفلة المجون العامة التي لاعلاقة لها بالبهجة بل التي تُعلِن رسمياً أنه لم يعد بوسع أحد الاختباء في أي مكان، وأن كل واحدٍ هو تحت رحمة الجميع.

في يومٍ كانت فيه على موعدٍ مع شابٍ، وأثناء اللحظة التي راحت تقبله فيها داخل بهوِ فندق كبير، برزَ شخصٌ يرتدي الجينز وقميصاً من الجلد ويعلق على كتفيه خمسة عُدول. قرفَصَ ووضع عينه على آلة التصوير. هزَّتْ يدَها محاوِلَةً إفهامَهُ رفضَها بأن تُلتَقَط لها صور. لكن الرجل، وبعد أن غمغم ببضع كلمات بالإنجليزية، راح يضحك ويقفز في جميع الجهات مثل برغوث، وهو يضغط على زر التصوير. حادثة بلا دلالة: عُقِدَ مؤتمرٌ في الفندق ذلك اليوم، وقد استُؤجِرَتْ خَدَماتُ أحد المصورين لكي يُتاح للعلماء القادمين من جميع أنحاء العالم شراء صورِهِ التذكارية في اليوم التالي. لكن آنييس لم تحتمل فكرةَ احتمالِ بقاءِ شهادةٍ على لقائها بصديقها في مكان ما: عادت إلى الفندق في اليوم التالي لشراء جميع الصور (التي تظهر فيها بجانب الرجل، وإحدى يديها مرفوعة أمام وجهها) طلبت أيضاً شريط النيجاتيف الذي تعذَّرَ الوصول إليه بعد أن أرشَفَتْهُ المؤسسة. ورغم انتفاء أي خطر، لم يكن بوسعها التخلص من قلقٍ إزاء فكرةِ أن ثانيةً من حياتها ستُنتَزَعُ من سياق الزمن إذا تطلَّبتْ

ذلك مصادفةً حمقاء، بدلاً من أن تؤول إلى العدم مثل بقية الثواني، وأنها يوماً ما ستُبعث حيةً مثل ميتٍ لم يُدفَن جيداً.

تناولت أسبوعيةٌ أخرى تهتم أكثر بالسياسة والثقافة. لاكوارث، لاأميرات عاريات على شاطئ البحر، بل وجوه، وجوه، في كل مكان وجوه. حتى في القسم الأخير من المجلة المخصص لعرض الكتب، كانت جميع المقالات مرفقة بصورة لمؤلفها المعني. وطالما أن المؤلفين غالباً مايكونون مجهولين، يمكن تبرير الصورة كخبر مفيد، ولكن كيف يمكن تبريرُ خمس صورٍ لرئيس الجمهورية الذي يعرِف الجميعُ أنفَهُ وذقنَهُ غيباً؟ محررو الأخبار أيضاً كانت صورهم ماثلةً في أطُرٍ صغيرة، وأعيدَ نشرُها أسبوعاً إثر أسبوع في المكان نفسه بالتأكيد. في ريبورتاج عن علم الفَلَك، تُرى ابتساماتُ الفلكيين المكبَّرة. صورٌ في جميع الملحقات الإعلانية، وجوه تَمدح قطعَ أثاث، أو آلات كاتبة أو جَزَراً. تَصَفَّحَت المجلةَ ثانيةً من أول صفحة حتى آخر صفحة وهي تحسب: اثنتان وتسعون صورة تمثل الوجه فقط. إحدى وأربعون تمثل الوجه والجسم. تسعون صورة للوجوه مقابل ثلاث وعشرين صورة جماعية. وإحدى عشرة صورة فقط يمثل فيها الأشخاص دوراً تافهاً أو لا قيمة له. في المجموع، ثمة مئتان وثلاث وعشرون وجهاً في الأسبوعية.

عاد بول إلى المنزل وأخبرتْهُ آنييس بشأن حساباتها.

«نعم، وافقَ متابعاً، كلما أمعَنَ الإنسانُ في عدم اكتراثه بالسياسة وبمصالح الآخَرين، أصبح وجهه هاجساً له أكثر. إنها نزعةُ زماننا الفرديَّة.

ـ نزعة فردية؟ أين الفردية حين تُصَوِّرُكَ الكاميرا في لحظة نزعِكَ الأخير؟ بالعكس، واضح أن الفرد لم يعد ينتمي إلى نفسه، وأنه أصبح ملكاً للآخرين كلياً. في طفولتي، أذكر أنه عندما يريد أحد تصوير آخر، كان يطلب منه الإذن دوماً. حتى أنا، كان الكبار يسألونني: قولي أيتها الصغيرة، هل نستطيع أخذ صورة لك؟ ثم،

يوماً ما، لم يعد أحد يطلب شيئاً. لقد وُضِعَ حقُّ الكاميرا فوق كل الحقوق، ومنذ ذلك اليوم تَغَيَّرَ كل شيء، كل شيء بشكل مطلق».

تناولت المجلة مجدداً وقالت: «عندما تضع صورتَيْن لوجهين مختلفَين جنباً إلى جنب، يفاجئك كل ما يُميِّزُهُما. أما حين يكون أمامك مئتان وثلاث وعشرون وجهاً، فإنك تفهم دفعةً واحدة بأنك لاترى سوى بَدائل عديدة لوجهٍ واحد وبأنه ليس ثمة وجود لأي فرد.

ـ آنييس، قال بول وقد أصبح صوتُهُ وقوراً عريضاً فجأةً، وجهُكِ لايُشبه أي وجهٍ آخر».

لم تلاحظ آنييس نغمة الصوت وابتسمت.

قال بول: «لاتبتسمي. أتكلم بجد. عندما نحب أحداً، نحب وجهه وهكذا نجعله مختلفاً كلياً عن الآخرين.

ـ تعرف. أنت تعرفني من وجهي، تعرفني كوجهٍ، ولم تعرفني على نحو آخر قط. ولهذا لم يخطر لك بأنه يمكن ألاّ يكون وجهي هو أنا».

أجاب بول بالاهتمام الصَّبور الذي يتحلى به طبيب عجوز: «كيف يمكنكِ الزعمُ بأنكِ لستِ وجهَكِ؟ من يوجد خلف وجهكِ؟

ـ تخيَّلْ أنكَ عشتَ في عالم ليس فيه مرايا. كنت ستحلم بوجهكَ، كنتَ ستتخيله كنوعٍ من الانعكاسِ الخارجي لِما هو داخلكَ. بعد ذلك، افرِضْ أنهم وضعوا أمامك مرآةً وأنت في الأربعين من عمرك. تخيَّلْ جَزَعَك. كنتَ سترى وجهاً غريباً تماماً. وكنت ستفهم بصورةٍ جلية ماترفض الإقرار به: وجهكَ ليس أنتَ.

ـ آنييس» قال بول وهو ينهض. وقف مقابلها تماماً. في عيني بول، كانت ترى الحب، وفي ملامحه ترى حَماتَها. إنه يشبهها مثلما تشبه الحماةُ بلا شك والدَها، الذي يشبه بدوره أحداً ما. حين رأتْ آنييس هذه المرأة للمرة الأولى، شعرت بالضيق الشديد من تَشابُهِها الجسدي مع ابنها. وفيما بعد، حين مارست الحب مع بول، تذكَّرت بنوع من الخبث، هذا التشابه، إلى حد أنه أوحى لها في لحظات معينة بأن سيدةً عجوز تستلقي فوقها بوجهٍ غيَّرَت المتعةُ قَسَماتِهِ.

لكن بول كان قد نسي منذ وقت طويل بأنه يحمل في وجهه نسخةً من وجه أمه، وهو مقتنع بأن وجهَهُ يمثله هو وليس أحداً سواه.

تابَعَت قائلةً: «اسمُ عائلتنا أيضاً، هو الآخر يُقسَم لنا بالمصادفة، دون أن نعرف متى ظهر في العالم، ولا كيف التَقَطَهُ أحد الأجداد المجهولين. إننا لانفهم هذا الاسمَ مطلقاً، ولانعرف شيئاً عن تاريخه، ومع ذلك نحمله بإخلاص مُمَجِّدٍ، نتوحَّد به ويروق لنا جداً، ونفخر به بشكل يدعو للسخرية كما لو أننا نحن الذين ابتدعناه تحت تأثير إلهام عبقري. الأمر مشابه بالنسبة للوجه. أذكر أمراً حدث في أواخر طفولتي: من شدة مراقبتي لنفسي في المرآة انتهى بي الأمر إلى الاعتقاد بأن ما أراه هو أنا. ليس لدي سوى ذكرى غامضة عن تلك الفترة لكني أعرف أن اكتشافي لأنايَ لابُدَّ أنه كان فاتِناً. أما فيما بعد، فتأتي لحظةٌ تقف فيها أمام المرآة وتقول فيها لنفسك: هل هذا بالفعل أنا؟ ولماذا؟ لماذا عليَّ أن أتَضامن مع هذا الشيء؟ ماذا يعنيني هذا الوجه؟ وانطلاقاً من هنا، يبدأ كل شيء بالانهيار. كل شيء يبدأ بالانهيار.

ـ ما الذي يبدأ بالانهيار؟ سأل بول. ماذا بكِ يا آنييس! ماذا يحدث لكِ منذ بعض الوقت؟»

حدَّقَت به وخفضت رأسها من جديد. إنه يشبه أمه بشكل لارجعة عنه. بل إنه يشبهها أكثر فأكثر. يشبه السيدة العجوز التي هي أمه أكثر فأكثر.

أمسكها بول من تحت ذراعها وأجبرها أن تجلس. فقط عندما نظرت إليه، رأى عينيها مبللتين بالدمع.

ضمَّها إليه. فهمت أن بول يحبها بعمق وملأها ذلك بإحساس الندم. هو يحبها وهي حزينة بسببه، هو يحبها وهي ترغب بالبكاء.

«يجب أن نذهب، حان وقت ارتداء الملابس»، قالت وهي تُفلِتُ من عناقه، وركضت إلى الحمام.

8

أنا بصدد الكتابة عن آنييس، أتخيّلُها، أدعُها ترتاح فوق مقعد في الساونا، تتسكع في باريس، تتصفّح مجلاتٍ، تتناقش مع زوجها، كما لو أني نسيتُ ما بدأ به كلُّ شيء، أعني حركةَ السيدة تلك وهي تحيّي مدربَ السباحة عند حافة المسبح. هل كفّتْ آنييس إذن عن أداء هذه الحركة لأحد؟ لا. حتى لو بدا ذلك غريباً، يبدو لي أنها منذ وقت طويل لم تعد تؤديها. قديماً حين كانت في ريعان الشباب، نعم كانت تفعل ذلك.

حدث ذلك حين كانت ماتزال تقيم في المدينة التي ترتسم خلفها قممُ الألب. ذهبتْ وهي شابة في السادسة عشرة من العمر، إلى السينما مع زميل من زملاء الصف. أمسك بيدها عند انطفاء الأنوار. مالبثت راحتا يديهما أن بدأتا بالتعرُّق، لكن الفتى لم يجرؤ على تَرْكِ تلك اليد التي أمسكها بذلك القدر من الشجاعة، لأنه بهذا سيعترف بأنه يتعرَّق وأنه خَجِلٌ من هذا الأمر. احتفظا إذن، طوال ساعة ونصف، بيديهما المبتلّتين برطوبةٍ ساخنة، ولم يفلتاهما إلا حين أضيئت الأنوار ثانيةً.

بعد ذلك، قادَها، بهدف إطالة اللقاء، عبر أزِقّة المدينة القديمة إلى دير قديم يطلُّ عليها ويجتذب رِواقُهُ جماعةً من السيّاح. واضحٌ أنه فكّرَ بكل شيء مسبقاً، لأنه قادها بخطوةٍ مصمّمة نسبياً إلى ممرٍ مقفر، بحجةٍ تتسم بقدرٍ كافٍ من الحماقة، بأن يُريها لوحةً. وصلا إلى آخر الممر دون أن يشاهدا أية لوحة، بل شاهدا فقط باباً مطلياً باللون البني كتب عليه الحرفان W.C. ودون أن يلاحظ الصبي البابَ توقف. كانت آنييس تعرف جيداً أن رفيقها لايهتم كثيراً باللوحات وأنه لايبحث إلا عن مكان منعزلٍ لكي يقبّلها. لم يجد المسكين شيئاً أفضل من هذا المكان، قرب المراحيض! قهقهت، ولكي تُجَنِّبَهُ الاعتقادَ بأنها تسخر منه، أشارت بإصبعها إلى الكتابة. ضحك أيضاً، رغم يأسِهِ. مع هذين الحرفَيْن المنقوشين فوق لوحة خلفية،

كان يستحيل عليه الانحناء عليها لتقبيلها (فضلاً عن أن الأمر يتعلق بالقبلة الأولى، التي هي من حيث التعريف، قبلةٌ لاتُنسى) ولم يبق له سوى العودة إلى الشوارع بشعور استسلامٍ مُرّ.

سارا دون كلمة وكانت آنييس غاضبة: لماذا لم يقبّلها هكذا ببساطة في الشارع؟ لماذا فضّلَ أن يصحبها إلى ممرٍ مشبوه قرب مراحيض فرّغَتْ أجيالٌ متتابعة منِ الرهبان العجائز الشنيعين والنتِنين أحشاءها فيها؟ كان ارتباكُ الشاب يُطريها كعلامة على خجلِهِ العاشق، ولكنه يغيظها أكثر باعتباره دليلاً على عدم نضجه: الخروج مع شاب بمثل عمرها يعطيها الإحساس بأنها جُرِّدَت من أهليَّتِها. يجذبها من هم أكبر منها سناً فقط. وربما دفعَها إحساسٌ غامضٌ بالعدالة ناجمٌ عن كونها تَخونُهُ عقلياً مُقِرَّةً في الوقت ذاته بانه يحبها، إلى الأخذ بيده وإعادة الأمل له، وتخليصه من ارتباكه الطفولي. فإن لم يكن يجد الشجاعة عليها هي أن تجدها.

أوصلَها إلى بيتها وبوصولها إلى الفيلاّ، وأمام قضبان سور الحديقة الصغير، تخيلت آنييس أنها ستطوّقه خلسةً لكي تقبّله، تاركةً إياه مذهولاً من المفاجأة. لكنها فقدت الرغبة بذلك في اللحظة الأخيرة، عندما رأت أن الصبي لم يكن مكفهِرّاً وحسب، بل بدا بعيداً وحتى عدائياً. لذا تصافحا وصعدت الممر بين شريطين مسطّحين نحو باب البيت. شعرت بثقل نظرة رفيقها الذي كان يراقبها بلا حراك. ومن جديد شعرت إزاءه بالشفقة، شفقة أختٍ إزاء أخيها الأصغر، ففعلت شيئاً لم تفكر ثانيةً واحدةً من قبل أن تفعله. دون أن تتوقف، استدارت نحوه ونشرت ذراعَها بفرح في الهواء، بحركةٍ رشيقة ومرنة كما لو أنها أرادت أن تلقي بالوناً ملوناً نحو السماء.

إنها لحظة رائعة، تلك اللحظة التي رفعت فيها آنييس يدها بأناقةٍ وخفة، دون أي إعداد. كيف أمكنها، خلال جزءٍ من الثانية، ومن المرة الأولى، أن تجد حركةً بالجسم والذراع تُضاهي عملاً فنياً كمالاً وتماماً؟

في ذلك الوقت، كانت هناك سيدة في الأربعينات من عمرها، تذهب بانتظام لمشاهدة الأب لكي تسلمه أوراقاً مختلفة وتأخذ منه أوراقاً أخرى ممهورةً بتوقيعه. ورغم تفاهةِ سببِ هذه الزيارات، كان يليها توترٌ غريب (تصبح الأم صَموتةً) يُحيِّر آنييس جداً. كانت تُسارع نحو النافذة لكي تراقب السكرتيرة خفيةً حالما تستعد هذه للذهاب. في يومٍ كانت السكرتيرة تتجه فيه نحو سور الحديقة الصغير (نازلةً، بهذا الشكل، الدربَ الذي صعدته آنييس لاحقاً تحت ناظري صديقها التعِس)، التفتت، ابتسمت ولوحت بيدها في الهواء بحركة مُباغِتة، خفيفة ورشيقة. إنه شيء لايُنسى: كان الممر المغطى بالرمل يلتمع مثل موجة من الذهب تحت أشعة الشمس، وفي كل ناحيةٍ من السور الصغير تزهر شُجَيرتا ياسمين. نُشِرَت الحركةُ عمودياً، كما لو أنها أرادت أن تشير إلى وجهةِ طيرانها في هذه البقعة المذهَّبة من الأرض، حتى أن الشجيرتين البيضاوين تحوَّلَتا إلى جناحين. لم يكن باستطاعة آنييس رؤية والدها، لكنها فهمت من حركة السيدة بأنه يقف على باب الفيلّا ويتابعها بنظراته.

كانت تلك الحركة غير متوقعة، وجميلة إلى حد أنها بقيت في ذاكرة آنييس مثل أثَرٍ من برق. كانت تدعوها لرحلات بعيدة، توقظ لديها رغبةً لامحدودة وشاسعة. وعندما أتت اللحظةُ التي احتاجت فيها للتعبير عن شيء مهم لصديقها، استفاقت الحركةُ بداخلها لكي تقول بدلاً منها مالم تتمكن هي من قوله.

لاأعرف خلال كم من الوقت استعانت بهذه الحركة (أو، بدقةٍ أكبر، كم من الوقت استعانت هذه الحركةُ بها). إلى اليوم الذي لاحظت فيه، دون شك، بأن أختها التي تصغرها بثماني سنين، تلقي بيدها في الهواء لكي تستأذن من رفيقتها. وحين شاهدَتْ حركَتَها الخاصة بها تُنَفِّذُها أختٌ صغيرة أعجبت بها وقلَّدَتْها في كل شيء منذ نعومة أظفارها، شعرت بنوع من الضيق: لم تكن الحركةُ الراشدة تتوافق مع بنتٍ في الحادية عشرة من العمر. ولكن ما جعلها تضطرب هو أن هذه الحركة كانت بمتناول الجميع وليست ملكيتها

الخاصة إطلاقاً. وكما لو أنها، وهي تقوم بها، تجعل نفسها متَّهَمة بسَرِقة أو عملية تزوير. منذ ذلك الوقت، راحت، ليس فقط تتجنب هذه الحركة (وليس من السهل كثيراً إبطال الحركات التي تسكننا)، بل تحذر من جميع الحركات. اجتهدت في عدم القيام إلا بالحركات التي لاغنى عنها (هزُّ الرأس لقول «نعم» أو «لا»، إظهار شيء لأحد لايراه)، ولاتتطلّع لأي ابتكار في السلوك الجسدي. وهكذا فإن الحركة التي فَتَنَتْها عندما رأت السكرتيرةَ تبتعد فوق الممر المذهَّب (والتي خضَعْتُ أنا نفسي لِفِتنَتِها حين رأيتُ السيدة تودِّع مدرب السباحة بالمايوه)، نامَتْ فيها.

ومع ذلك، فقد استيقظت في أحد الأيام. كان ذلك قبل وفاة أمها، حين جاءت لتُمضي خمسة عشر يوماً في الفيلّا قرب سرير أبيها المريض. في اليوم الأخير، كانت تعرف وهي تودِّعه، بأنها لن تراه ثانيةً قريباً. لم تكن الأم في البيت وأراد الأب مرافقتها على الطريق حتى سيارتها. منعته من اجتياز عتبة الفيلّا، واتجهت بمفردها نحو سور الحديقة الصغير، فوق الرمل الذهبي بين الشريطين المسطَّحين. كان تشعر بغصَّةٍ في حلقها ورغبة هائلة بأن تقول لأبيها شيئاً جميلاً لاتستطيع الكلماتُ قولَهُ. وفجاةً، ودون أن تعرف كيف حدث الأمر، التفتت ولوَّحت بيدها عمودياً وهي تبتسم، بحركة خفيفة ورشيقة، كما لو أنها أرادت القول بأن حياةً طويلةً ماتزال بانتظارهما، وأنهما سيشاهدان بعضَهُما كثيراً من جديد. بعد لحظة، تذكَّرَت السكرتيرة التي لوَّحت لأبيها قبل خمس وعشرين سنة، في المكان نفسه وبالطريقة نفسها. تأثرت آنييس وتحيَّرَتْ من الأمر. كان الأمر كما لو أن زمنَيْن متباعِدَيْن التقَيا، خلال لحظة واحدة، فجاةً، كما لو أن امرأتين مختلفتين التقَتا في حركةٍ واحدة. وعَبَرَتْ ذهنَها فكرةُ أنهما الوحيدتان اللتان أحَبَّهُما.

9

بعد العشاء، وفي الصالون الذي جلس الجميع فيه على كنبات، كل منهم يحمل إما كأس كونياك أو فنجان قهوة، نهض المدعو الأول وانحنى بشجاعةٍ، تعلو وجهه ابتسامةٌ، أمام سيدة المنزل. أمام هذه الإشارة التي شاء الآخرون تفسيرها كأمر، قفزوا هم أيضاً من كنباتهم، بمن فيهم بول وآنييس، وذهبوا لاستعادة سياراتهم. كان بول يتولى القيادة بينما تتأمل آنييس حركةَ السيارات التي لاتنقطع، ووميضَ الأضواء، وكلَّ الجلَبَةِ التافهة لِلَيلٍ حَضَري لايعرف الراحة. عندها انتابَها مجدداً ذلك الشعور الغريبِ والقويّ الذي أصبح يجتاحُها مراراً أكثر فأكثر: لاشيء مشتركاً يجمعها بهذه المخلوقات ذات الرجلين والرأس فوق الرقبة والفم في الوجه. في السابق، أسَرَتْها سياسةُ هؤلاء البشر، علومُهم واختراعاتُهم، وفكرت أن تلعب دوراً صغيراً في مغامرتهم، إلى اليوم الذي ولد فيه ذاك الشعورُ بأنها ليست منهم. كان شعوراً عجيباً حاولت مقاومته لعِلمِها بأنه عبثي ولاأخلاقي، لكنها قالت لنفسها في النهاية بأن المرء لايستطيع التحكم بمشاعره: لم يكن بوسعها أن تتألم لحروبهم ولا أن تبتهج بأعيادهم، لأنها كانت مُشبَعةً بيقينٍ بأن كل ذلك لايعنيها.

هل يعني ذلك بأن قلبها بلا إحساس؟ لا، ليس لهذا الأمر شأن بالقلب. أصلاً، لاأحد يتَصَدَّق بهذا القدر على المتسوِّلين. فهي لاتستطيع المرور بجانبهم بلا اكتراث، وهم يتوجهون إليها كما لو أنهم يعرفون ذلك، يستَدِلُّون حالاً ومن بعيد على تلك التي تراهم وتسمعهم بين المئات من المارة. ـ نعم هذا صحيح، ولكن عليَّ أن أضيف: كان لِكَرَمِها إزاء المتسوِّلين أيضاً خلفيةٌ سلبية: لم تكن آنييس تتصدَّق عليهم لأنهم ينتمون إلى الجنس البشري، بل لأنهم غرباء عنه، مُستَبعَدون منه، وربما لأنهم، مثلها، انفكُّوا عنه.

الانفكاك عن الجنس البشري: نعم، إنها هي، وهناك شيء واحد

يستطيع انتزاعها من هذا الانفكاك: الحب الملموس لرجل ملموس. إذا أحبَّت أحداً فعلاً، لن تظل لامبالية إزاء مصير الآخرين، لأن الحبيب سيكون مرتبطاً بهذا المصير، ويشكل جزءاً منه، ولن تستطيع، منذ ذلك، اعتبارَ آلام الناس وحروبهم وأوقاتهم الحُرة، شأناً لايعنيها.

أخافَتْها هذه الفكرةُ الأخيرة. هل صحيح أنها لم تحب أحداً؟ وبول؟

تذكَّرَت كيف اقترب منها قبل بضع ساعات، قبل ذهابهما للعشاء، وضمَّها بين ذراعيه. نعم، هناك شيء ما أعوج: منذ بعض الوقت تلاحقها فكرة أنَّ حبَّها لِ بول يقوم على إرادة فقط: إرادة أن تحبه، وأن تكون لديها أسرة سعيدة. لو أن هذه الفكرة ارتخَتْ لحظة، لَتَطايَرَ الحبُّ مثل عصفورٍ وَجدَ قفصَهُ مفتوحاً.

إنها الواحدة صباحاً، آنييس وبول يخلعان ثيابهما. إذا كان على كل منهما وصْفُ عملية خلع الثياب التي يقوم بها الآخر والحركات التي يتبناها، سوف يصاب بالارتباك الشديد. هاقد مضى وقت طويل منذ أن كفَّا عن النظر إلى بعضهما. أوقِفَ جهازُ الذاكرة عن العمل فلم يعد يسجِّل شيئاً مما يسبق ذهابَهُما إلى السرير المشترك.

السرير المشترك: إنه مذبح الزواج. وإذ يقال مذبح، يقال أيضاً تضحية. فهناك يضحي كل منهما بنفسه: كل منهما يجد صعوبةً في النوم وأنفاسه توقظ الآخر. كل منهما يدفع بنفسه إلى طرف السرير، تاركاً في الوسط فراغاً عريضاً. يتظاهر الواحد منهما بالنوم أمَلاً بالسماح للآخر بالنوم وهو يتقلَّب دون خشيةِ إزعاجه. للأسف، فإن الآخر لايستفيد من ذلك، كونه مشغولاً هو الآخر (لأسبابٍ مماثِلة) بالتظاهر بالنوم متجنِّباً الحركة.

عدم القدرة على النوم والامتناع عن الحركة: إنه سرير الزوجية.

آنييس مستلقية على ظهرها وتتقاطرُ صورٌ في رأسها: جاء إليهما ذلك الرجل البشوش والغريب، الذي يعرف كل شيء عنهما ولكنه لايعرف برج إيفل. آنييس مستعدة لإعطاء أي شيء من أجل حديث معه بمفرده، لكنه تَعَمَّدَ اختيارَ اللحظة التي يكونان فيها معاً في البيت. تحاول آنييس جاهدةً اختلاق حيلةٍ تستطيع إبعادَ بول. ثلاثتُهُم جالسون فوق مقاعد حول طاولةٍ منخفضة أمام ثلاثة فناجين قهوة، وبول يحكي لكي يُسلّي الزائر. لاتفكر آنييس إلاّ باللحظة التي يبدأ فيها الرجل بشرح أسباب زيارته. إنها تعرف هذه الأسباب، هي فقط وليس بول. أخيراً، قطع الزائر الثرثرة لكي يدخل في صلب الموضوع: «أظنكم تعرفون من أين جئت.

ـ نعم»، أجابت آنييس. إنها تعرف أنه قادم من كوكب آخر، كوكب بعيد جداً يشغل في الكون موقعاً هاماً جداً. وأضافت في الحال بابتسامة خجلة: «هل الحياة هناك أفضل؟»

اكتفى الزائر بحركة من كتفيه:

«في النهاية يا آنييس، إنك تعرفين أين تعيشين».

قالت آنييس: «قد يكون وجودُ الموت ضرورياً. ولكن أليس بالإمكان أن يكون مختلفاً؟ هل من الضروري أن يترك المرء خلفه رفاةً يجب دَفنُها أو إحراقُها؟ كل هذا فظيع!

ـ معروفٌ جيداً بأن الأرض ليست سوى فظاعة. أجاب الزائر.

ـ هناك شيء آخر، أجابت آنييس، حتى لو بدا لكَ سؤالي غبياً. من يعيشون هناك عندكم، هل لهم وجوه؟

ـ لا. الوجه غير موجود إلا هنا عندكم.

ـ وبأي شيء يتميز الذين هناك إذن؟

ـ هناك، كل واحد يُعتَبَر تقريباً من صنع نفسه. كل واحد يخلق نفسه كلياً. هذا أمر يصعب شرحه، وقد لاتفهمينه، لكنكِ ستفهمين

يوماً ما، لأني جئت كي أقول لك بأنكِ لن تعودي إلى الأرض في حياةٍ مقبلة».

كانت آنييس تعرف طبعاً ماسيقوله الزائر لهما، ولم يكن ممكناً أن تُفاجأ. أما بول فقد كان مذهولاً. نظر إلى الزائر ونظر إلى آنييس التي لم تستطع عندها إلا أن تسأل: «وبول؟

ـ بول أيضاً لن يعود إلى الأرض، أجاب الزائر. هذا هو ماجئت أعلنه لكما. إننا نُعلِم أولئك الذين نختارهم. لدي سؤال واحد أطرحه عليكما: هل تريدان البقاء معاً في هذه الحياة القادمة، أم تريدان عدم اللقاء ثانيةً؟»

توقَّعت آنييس هذا السؤال، لذا وَدَّت لو أنها بمفردها مع الزائر. فهي تعرف أنها عاجزة أمام بول بأن تجيب: «لم أعد أرغب بالعيش معه». إنها لاتستطيع تقديم هذه الإجابة بحضوره، ولا هو يستطيع ذلك بحضورها، حتى لو كان من المحتَمَل بأنه هو أيضاً يفضِّل عَيْشَ حياته الأخرى بطريقةٍ أخرى، أي بالنتيجة بدون آنييس. لأن التصريح بصوت عالٍ، وكل منهما بحضور الآخر بأنه «في حياةٍ أخرى، نحن لانريد أن نبقى معاً، لم نعد نريد أن نلتقي»، يعادِل التصريح بأنه «لم يوجد بيننا أي حب، ولايوجد الآن». هذا مالايستطيعان قوله بصوتٍ عالٍ، لأن حياتهما المشتركة كلها (أكثر من عشرين عاماً من الحياة المشتركة)، تقوم على وَهْمِ الحب، وهمْ يرعيانه معاً ويَصونانه باهتمام. لذا تعرف، حين تتَخيَّل المشهد وتصل إلى سؤال الزائر، بأنها ستستسلم على الدوام، وبأنها، رغم تمنِّياتها ورغم إرادتها، ستنتهي بأن تجيب: «نعم، طبعاً، أريد أن نبقى معاً، حتى في حياةٍ قادمة».

ومع ذلك، فإنها متأكدة للمرة الأولى، من أنها ستجد الشجاعة، حتى في حضور بول، لكي تقول ماتريده، ماتريده حقاً ومن أعماق قلبها. إنها متأكدة من أنها ستجد الشجاعة لِقَوْلِ ذلك حتى لو كان فيه خطر انهيار كل شيء حولها. تسمع صوت تنَفُّسٍ عميق بقربها.

نام بول. من جديدٍ تُعيد استعراضَ المشهد كله مثل بَكَرَةٍ أعيد وضعها في جهاز عَرْض: هي تتحاور مع الزائر، وبول ينظر إليهما مبهوتاً، ويسأل الزائر: «هل تريدان البقاء معاً في حياةٍ قادمة، أم تريدان عدم اللقاء ثانيةً؟»

(أمر غريب: رغم أن لديه كل المعلومات عنهما، يظل علمُ النفس الأرضي غير مفهومٍ له، ويبقى الحبُّ فكرة مجهولة. لذلك لم يشتَبِه بالمَصاعب التي يقودُهما إليها سؤالُهُ المباشر والعملي الذي صاغَهُ بأفضل النوايا).

جمعت آنيس كل قواها وأجابت بصوت حازم: «نفضِّل ألا نلتقي ثانيةً».

وكانت كمن صفق البابَ في وجه وَهْمِ الحب.

الفصل الثاني
الخلود

1

13 أيلول 1811. مضت ثلاثة أسابيع منذ بدء إقامة بِتينا العروس الجديدة، والتي تُنسَب بالولادة لعائلة بْرِنتانو، مع زوجها الشاعر آشيم فون آرنيم، لدى الزوجين غوته في فايمار. بِتينا في السادسة والعشرين من عمرها، آرنيم في الثلاثين، كريستيان زوجة غوته في التاسعة والأربعين، غوته في الثانية والستين ولم يتبقَّ له سن واحدة. آرنيم يحب زوجته الشابة، كريستيان تحب زوجها العجوز، ولم تكفّ بِتينا حتى بعد زواجها عن مغازلة غوته. ذلك اليوم، بقي غوته في المنزل واصطحبت كريستيان العروسين إلى أحد المعارض (نظمه القاضي ماير صديقُ العائلة) عُرِضت فيه لوحاتٌ تكَلَّمَ عنها غوته بتقريظ. كريستيان لاتفهم اللوحات لكنها حفظت ماقاله عنها غوته، إلى درجة أن بوسعها، دون صعوبة، ذكر آراء زوجها على أنها آراؤها. يسمع آرنيم صوت كريستيان القوي ويرى النظارة الموضوعة فوق أنف بِتينا. غَضَّنت بِتينا أنفها فراحت النظارة تقفز. وآرنيم يعرف جيداً مامعنى ذلك: بِتينا مستَفَزَّة حتى درجة الغضب. وبما أنه شعر بقدوم العاصفة، انتقل خفيةً إلى القاعة المجاورة.

بالكاد خرج حتى قاطعت بِتينا كريستيان: لا، إنها ليست من رأيه! في الواقع، هذه اللوحات غير معقولة!

كريستيان استُفِزّت أيضاً، وذلك لسببين: من جهة، رغم أن هذه الشابة النبيلة متزوجة وحبلى، فهي تغازل غوته بلا حياء، ومن جهة أخرى تُخالِف أقواله. بأي شيء تأمل؟ هل تأمل باحتلال المكانة الأولى بين المتحمّسين لِـ غوته وفي الوقت ذاته المكانة الأولى بين معارضيه؟ كلٌّ من هذين السببين يشوّشها على حدة، ولكنهما يشوّشانها في الوقت نفسه معاً أيضاً، لأن كل منهما ينفي الآخر منطقياً. هكذا أعلنت بصوتٍ قوي أنه من المستحيل وصفُ لوحاتٍ متميزة بهذا الشكل بأنها مستحيلة.

على هذا الكلام أجابت بِتينا: ليس فقط إنه من الممكن تماماً

وصفها بأنها مستحيلة، بل يجب فضلاً عن ذلك التأكيد بأنها مضحكة! نعم، مضحكة، وقدّمت الحجةَ تلو الحجة دعماً لتأكيدها.

أصغت كريستيان وتبينٌ لها بأنها لاتفهم شيئاً مما تقوله هذه الشابة. وكلما زاد حماسُ بِتينا، لجأت أكثر إلى استعمال مفردات علَّمَها إياها أصدقاء في عمرها، شبان درسوا في الجامعات، وكريستيان تعرف جيداً بأنها تستعملها تحديداً لأنها غير مفهومة. راحت تنظر إلى الأنف الذي تتقافز فوقه النظارة، وتفكر بأن هناك اتفاقاً تاماً بين هذه النظارة وهذه الكلمات غير المفهومة. أي أن نظارة بِتينا تستحق الاهتمام! لاأحد يجهل أن غوته يدين وضع النظارة على الملأ ويعتبره دليل قلة ذوق، دليل شَطَط. وإذا كانت بِتينا تضعها رغم كل شيء، وفي قلب فايمار، فذلك لكي تُظهِر، بوقاحةٍ واستفزاز، انتماءها لجِيل الشباب، وبالتحديد، الجيل الذي يتميّز بقناعاته الرومانسية ولبس النظارة. حين يعلن أحدُهم، بعجرفةٍ وتفاخُر، انتماءه للجيل الشاب، فإننا نعرف جيداً ماالذي يقصده: يقصد بأنه سيكون مايزال على قيد الحياة حين يقبع الآخرون (هؤلاء في حالة بِتينا هم: غوته وكريستينا) بشكل يثير الضحك تحت التراب.

تمضي بِتينا في الكلام، تتحمَّس أكثر فأكثر، وفجأةً تُقلِع يدُ كريستينا. وتنتبه في اللحظة الأخيرة بأنه من غير المناسب صَفْعُ إحدى المدعوّات. تكبح حركتَها ولاتفعل يدُها شيئاً سوى ملامَسَة جبين بِتينا. تسقط النظارة أرضاً وتصير ألف قطعة. من حولهما يلتفت الناس إليهما منزعجين، ويجمدون. يهرع آرنيم المسكين من القاعة المجاورة، ولايجد شيئاً أكثر ذكاء ليفعله سوى أن يقرفص لجمع القطع كما لو أنه يريد إعادة لصقها.

انتظر الجميعُ حُكمَ غوته بقلقٍ عدة ساعاتٍ. عمّن سيدافع عندما يعرف كل شيء؟

دافع غوته عن كريستينا وأغلق بابه نهائياً في وجه الزوجين.

حين يتحطم كأس فهذا فأل سَعد، وحين تتحطم مرآة، يمكن توَقُّع سبع سنين من المصائب. وماذا حين تتطاير نظارةٌ متشظِّيةً؟ إنها الحرب. أعلنت بِتينا في جميع صالونات فايمار أن «قطعة النقانق السمينة جُنَّت وعضَّتها». انتقلت العبارة من فم إلى فم، وراحت فايمار بأسرها تضحك حتى سَيَلانِ الدموع. تلك العبارة الخالدة، تلك الضحكة الخالدة ماتزال تدوِّي في آذاننا.

2

الخلود. لم يكن غوته يخاف تلك الكلمة. يتحدث في كتابه «حياتي» الذي يحمل العنوان الجانبي الشهير «شعر وحقيقة»، عن الستارة التي كان يتأملها بشراهةٍ وهو شاب يبلغ التاسعة عشرة، في مسرح لايبزغ الجديد. يظهر في خلفية الستارة (نقلاً عن غوته) معبد المجد، وأمامه جميع كتّاب المسرح في جميع الأزمنة. ويظهر وسطهم، دون أن يعيرهم اهتماماً، «رجل يرتدي سترةً خفيفة يتجه إلى المعبد مباشرةً. صُوِّرَ من الخلف وليس في مظهره شيء خارق للعادة. إنه شكسبير الذي يسير دون أي دعمٍ إلى لقاءِ الخلود، دون مبشِّرين، لامبالياً بالنماذج الكبيرة».

لاعلاقة للخلود الذي يتكلم عنه غوته، بطبيعة الحال، بالإيمان بخلود الروح. المقصود هنا خلود آخر، دنيَوي، لمن يبقون بعد موتهم في ذاكرة الأجيال اللاحقة. يستطيع كل إنسان الوصول إلى هذا الخلود العظيم إلى هذا القدر أو ذاك، المَديد إلى هذا القدر أو ذاك، ومنذ المراهقة يبدأ كل إنسان بالتفكير به. كنت أذهب وأنا صبي صغير في نزهة يوم الأحد إلى قريةٍ مورافيَّةٍ يُقال إن عُمدتها كان يحتفظ في صالونه بتابوت مفتوحٍ يتمدد داخله في لحظات الغبطة التي يشعر فيها برضىً استثنائي عن نفسه، متخيِّلاً جنازته. لم يعِش قط أجمل من لحظات أحلام اليقظة تلك داخل تابوت: كان إذن يسكن في خلوده.

الناس غير متساوين أمام الخلود. يجب التمييز بين الخلود الصغير، ذكرى إنسان في ذهن أولئك الذين عرفوه (الخلود الذي حلم به عُمدة القرية المورافية)، والخلود الكبير، ذكرى إنسان في ذهن مَن لم يعرفوه. ثمة مِهَن تضَع الإنسان، دفعة واحدة، أمام الخلود الكبير، صحيح أنه غير مؤكَّد، بل بعيد الاحتمال، لكنه ممكن بلا ريب: إنها مهنة الفنان ورجل الدولة.

ومن بين جميع رجال الدولة الأوروبيين، لاشك أن فرانسوا

ميتران هو الذي أعطى المكان الأكبر للخلود في أفكاره. أذكر الاحتفال الذي لايُنسى والذي نُظِّم عام 1981 بعد انتخابه للرئاسة. تجمَّع حشدٌ من المتحمِّسين الذين ابتعد عنهم: راح يتسلق درجات السلم العريض (تماماً مثل شكسبير وهو متَّجِهٌ نحو معبد المجد على الستارة التي وصفها غوته)، وبيده ثلاث وردات. ثم اختفى عن أعين الشعب إلى أن ظهر بمفرده بين قبور الموتى الأربعة والستين الشهيرين، لايتبعه في وحدته المتفكِّرة سوى كاميرا وفريق من السينمائيين وبضع ملايين من الفرنسيين المحدِّقين إلى الشاشة الصغيرة مع طوفان سمفونية بيتهوفن التاسعة. وضع الوردات بالتتابع على قبور الموتى الثلاثة الذين اختارهم من بين الجميع. ومثل مسَّاحٍ غرَسَ تلك الوردات الثلاث، كأنها ثلاث علاماتٍ في ساحة إعمار الخلود الهائلة، من أجل تحديد المثلَّث الذي سيُشادُ قصرُهُ في وسطه.

عام 1974 دعا سَلَفُهُ في الرئاسة، فاليري جيسكار ديستان، عمالَ التنظيفات إلى وجبة إفطاره الأولى في قصر الإليزيه. كانت هذه اللَّفتةُ لَفتةَ برجوازي حساس يهمُّهُ أن يحبه الناس البسطاء وأن يجعلهم يعتقدون بأنه منهم. لم يكن ميتران بالسذاجة التي تجعله يريد التشَبُّهَ بعمال التنظيفات (لايُفلِح أي رئيس في ذلك). أرادَ التَّشَبُّهَ بالموتى، الأمر الذي ينمُّ عن قدر أكبر من الحكمة، فباعتبار أن الموت والخلود يشكلان زوجاً لاينفصم من العشاق، يصبح الشخص الذي يختلط وجهُهُ بوجوه الموتى، خالداً وهو حي.

طالما أوحى لي الرئيس الأمريكي جيمي كارتر بالودِّ، لكني شعرتُ إزاءه تقريباً بالحب حين رأيتُهُ على شاشة التلفزيون وهو يركض بملابس رياضية برفقة مجموعة من المعاونين والمدربين والحراس الشخصيين. فجأةً تلألأ العرقُ فوق جبينه وتشنَّجَ وجهه، مالَ معاونوه نحوه وأمسكوه من وسطه: أزمة قلبية صغيرة. كان المفروض أن يتيح هذا الركضُ للرئيس الفرصةَ لإظهار شبابه الدائم. وقد دُعِي المصورون لهذه الغاية، وليس الذنب ذنبهم إذا

اضطُروا أن يُظهِروا لنا، بدلاً من رياضيٍّ يفيض صحةً، رجلاً يتجه نحو الشيخوخة، وأصيب بالنحس.

يريد الرجل الخلود، وتصوِّر لنا الكاميرا يوماً فمَهُ وقد شوَّهَتْهُ تكشيرةٌ حزينة، هي الشيء الوحيد الذي سيتبقى لنا منه ويتحوَّلُ إلى مَثَلٍ لكل حياته. سوف يدخل إلى الخلود الذي يلقِّب بالمضحك. كان تيشو براهيه عالمَ فلك كبيراً، ولكننا لم نعد نذكر عنه اليوم شيئاً سوى ذلك العشاء الشهير في البلاط الامبراطوري في براغ، الذي كبح أثناءه بحياءٍ رغبَتَهُ بالذهاب إلى المراحيض حتى انفجرت مثانتُهُ، سرعان ما التحق بعدها بالخالدين المضحكين، هو الذي كان شهيدَ الخزي والبول. التحق بهم مثلما فعلت لاحقاً كريستيان غوته التي تحوَّلت إلى الأبد إلى قطعة نقانق مجنونة. لاأعرف روائياً في العالم أغلى عليَّ من روبرت موزيل. لقد توفي في صباح أحد الأيام وهو يرفع أثقالاً. عندما يحدث لي أنا أيضاً أن أرفع أثقالاً، أراقب نبضي بقلقٍ وأخشى أن أموت، لأن مسألة أن أموت ممسكاً بالأثقال، مثل كاتبي المفضَّل سوف يجعل مني وريثاً لايُصدَّق، وريثاً جنونياً ومتعصِّباً إلى درجة أني سأضمن لنفسي في الحال الخلودَ المضحك.

3

لنتخيَّلْ أن الكاميرات (تلك التي خلَّدَتْ كارتر) وُجِدَت، وأنها صوَّرت العشاء في البلاط حيث راح تيشو الجالس فوق كرسيِّهِ يتلوَّى، يَشحُبُ، يصالِب رجليه ويدير عينين بيضاوين. لو عرِفَ بأنه مراقَبٌ من قِبَل بضعة ملايين من المتفرجين، لتَضاعَفَ عذابُهُ عشرات المرات، ولَدَوَّى الضحكُ بشكل أقوى في ممرات خلوده. وبالتأكيد، سيطالِبُ الشعبُ الذي يبحث بشدة عن أسباب للفرح، في كل عيد للقديس سلفستر، بعرض الفيلم الذي يصور عالم الفلك الشهير الذي خَجِلَ من التبَوُّل.

هذه الصورة توقظ فيَّ سؤالاً: هل تغيَّرت خصائص الخلود في عصر الكاميرات؟ لاأتردد في الإجابة: لم تتغير في العمق، لأن آلات التصوير قبل أن تُختَرَع، كانت موجودة بجَوْهرها المجرَّد. ودون أن تُصَوَّب نحو الناس أية عدسة تصوير، كانوا يتصرَّفون كما لو أنهم يُصَوَّرون. لم يركض حول غوته أي قطيع من المصورين أبداً، بل ركضت حوله ظلالُ مصوِّرين يرصدونه من أعماق المستقبل. هذا ماحدث مثلاً أثناء اللقاء الشهير مع نابوليون. جمعَ امبراطورُ الفرنسيين الذي كان آنذاك في قمة صعوده، جميع رؤساء الدول في إرفورت لكي يُصادِقوا على تقاسُم السلطة بينه وبين امبراطور الروس.

كان نابوليون فرنسياً جداً في هذا الجانب: لم يكْفِ مئاتُ آلاف الموتى لإرضائه، فقد رغب، فضلاً عن ذلك، بِنَيْلِ إعجاب الكتَّاب. سأل مستشارَهُ الثقافي من هي أعلى السلطات الروحية في ألمانيا المعاصرة. فسمَّى له المستشار بالدرجة الأولى سيداً يدعى غوته. غوته! ضرب نابوليون على جبينه: مؤلف آلام فرتر! لاحظَ يوماً أثناء الحملة على مصر أن ضباطَهُ غارقون في هذا الكتاب. وبما أنه هو نفسه يعرفه، فقد تملَّكه الغضب. لقد عابَ بعنفٍ على الضباط أن يقرؤوا لَغواً عاطفياً من هذا النوع، ومنعهم مرةً وإلى الأبد من فتح

رواية، أية رواية. ليقرؤوا كتباً تاريخيةً أكثر فائدة بكثير! ولكنه هذه المرة قرر دعوةَ غوته، سعيداً بمعرفة من يكون. فعَلَ ذلك بسعادة أكبر لأن غوته، حسب مستشاره، اشتُهِر بالدرجة الأولى ككاتب مسرحي. كان موقف نابوليون من المسرح محابِياً على عكس موقفه من الرواية، لأنه يذكِّره بالمعارك. فكونه هو شخصياً مؤلف معارك كبير، وفي الوقت نفسه مخرج لا يُضاهى، بات مقتنعاً في قرارة نفسه بأنه أعظم شاعر تراجيدي في كل العصور، أعظم من سوفوكليس وأعظم من شكسبير.

كان المستشار الثقافي رجلاً كفوءاً ومع ذلك يحدث غالباً أن تختلط عليه الأمور. صحيح أن غوته كان يهتم كثيراً بالمسرح، لكنه لايدين كثيراً بمجده إلى نصوصه المسرحية. لاشك أن مستشار نابوليون خلط بينه وبين شيلر! ولكن في نهاية الأمر، بما أن شيلر كان شديد الارتباط بِ غوته، فإنَّ صُنْعَ شاعرٍ واحدٍ من صديقين لم يكن تصرفاً فاحشاً جداً. بل ربما تصَرَّفَ المستشار عن معرفةٍ تامةٍ بالقضية، في ضوء هَمٍّ تربوي حَميدٍ، فابتدع لِ نابوليون شخصَ فريدريش فولفغانغ شيلوته بمثّابة توليفةٍ للكلاسيكية الألمانية.

حين تلقى غوته (دون أن يشك بأنه شيلوته) الدعوة، فهِمَ في الحال بأن عليه قَبولها. كان يقترب من الستين من العمر، ويقترب الموتُ ومعه الخلود (لأن الموت والخلود كما قلت يشكلان زوجاً لاينفصم، أجمل من ماركس وإنجلز ومن روميو وجولييت ولوريل وهاردي) ولم يكن بوسع غوته التعامل بخِفَّةٍ مع دعوة أحد الخالدين، فرغم انشغاله الشديد آنذاك بِ نظرية الألوان، الكتاب الذي يعتبره قمةَ أعماله، ترك مخطوطته وسافر إلى إرفورت حيث عُقِد، في 2 تشرين الأول 1808 اللقاء الذي لايُنسى بين شاعر خالد وقائد حربي خالد.

4

صعدَ غوته السلم العريض، يقودُه مُرافِق نابوليون، وتصحبه ظِلالٌ مضطربةٌ لعدد من المصوِّرين، واتّجه عبر سلم آخر وممراتٍ أخرى، إلى قاعة كبيرة يتناول نابوليون طعام إفطاره في صدرها جالساً إلى مائدته. يزدحم حوله رجال بزيِّهم العسكري يقدِّمون له التقارير، والقائد يجيبهم دون أن يكفَّ عن المضغ. مضت بضع ثوانٍ قبل أن يجرؤ المرافق أن يشير له إلى غوته الذي يقف جانباً بلا حراك. رفع نابوليون بصره ودسَّ يده اليمنى تحت سترته، بحيث تقابل راحةُ يده معدتَهُ. إنها حركة اعتاد القيام بها عندما يحيط به المصورون. عجَّلَ في البلع (لأنه ليس حسناً أن يُصَوَّرَ الإنسان بوجهٍ شوَّهَهُ المضغُ، نظراً لخبث المصورين المولَعين بهذا النوع من الصور)، أعلن بصوت قوي لكي يسمعه الجميع: «هاهو رجلٌ!»

إنها بالضبط مايسمى اليوم في فرنسا: «الجملة الصغيرة». يلقي السياسيون خطابات طويلة مُكَرِّرين الشيء نفسه دوماً، دونما أثرٍ للانزعاج، مدركين أن الجمهور لن يذكر منها في الأحوال كافة، غير بضع كلمات يستشهد بها الصحافيون. وبِهدفِ تسهيل مهمتهم وأيضاً للتلاعب قليلاً بهم، يُدرِجون في هذه الخطابات التي تنحو أكثر فأكثر نحو التَّماثُل، جملتين أو ثلاثاً لم يسبق لهم أبداً أن قالوها. في هذا بحدِّ ذاته قَدرٌ من عدم التَّوَقُّع والإدهاش تصبح معه الجملةُ الصغيرةُ شهيرةً دفعة واحدة. لم يعد فن السياسة يقوم اليوم على إدارة الـ polis(*) (فهذه تُدير نفسَها بنفسها حسب منطق آلية عملها، الغامض والخارج عن السيطرة)، بل على اختراع جملٍ صغيرةٍ يُرى رجلُ السياسة ويُفهَمُ وفقاً لها، سواء انتُخِبَ في استفتاء شعبي، أو لم ينتَخَب. لم يعرف غوته مفهوم «الجملة الصغيرة» بعد، ولكن الأشياء، كما أصبحنا نعرف اليوم، موجودة في جوهرها قبل

(*) بوليس polis : باليونانية، وتعني الإدارة التي تضبط أنظمة مجتمع مدني.

أن تتجسّد في وجود ملموس ومُسَمًّى. فَهِمَ غوته أن نابوليون قد نطق للتو «جملةً صغيرةً» رائعةً ستكون مفيدةً لكليهما. تقدَّمَ من الطاولة مفتوناً.

فكِّروا ماشئتُم بشأن خلود الشعراء، إلاّ أنّ قادة الحرب الاستراتيجيين يظلُّون أكثر خلوداً: لذا فقد كان نابوليون على صواب عندما راح يستَجوِب غوته وليس العكس. سأله: «كم عمرك؟ أجاب غوته: ـ ستون عاماً. قال نابوليون (الذي يصغره بعشرين عاماً) باحترام: ـ مظهرك ممتاز بالنسبة إلى عمرك»، فانتفخ غوته مختالاً. في الخمسين من عمره كان ذا قوامٍ ممتاز، وذقنٍ مزدوجة لا يأبَهُ بها. لكنه مع مرور السنين عَرِفَ تَسَلُّطَ الموت، وعرف معه الخوفَ من الدخول إلى الخلود بكرشٍ قبيح. وهكذا قرر أن ينحف وعاد من جديدٍ رجلاً أهيَف، يمكن أنْ يوحي مظهرُهُ، دون أن يكون جميلاً، بذكرى جمالٍ ماضٍ على الأقل.

سأل نابوليون باهتمام صادق: «هل أنت متزوج؟ أجاب غوته بانحناءةٍ خفيفة: ـ نعم. ـ وهل لديك أبناء؟ ـ ابن واحد». هنا اقترب أحد الجنرالات من نابوليون ليبلغه خبراً هاماً. راح نابوليون يفكر. سحب يده من تحت سترته، غرز قطعة لحمٍ بشوكته وحملها إلى فمه (المشهد الآن لا يُصوَّر) وأجاب وهو يمضغ. لم يتذكر غوته مجدَّداً إلا بعد وقت، فسأله باهتمام صادق: «هل أنت متزوج؟ ـ نعم، أجاب غوته بانحناءة خفيفة. ـ ولديك أبناء؟ ـ ابن واحد. ـ وماذا عن صاحِبِكَ شارل أوغوست؟» قال نابوليون فجأةً وهو يرشق غوته باسم أمير فايمار الذي لايحبه على نحوٍ شديد الوضوح.

لم يشأ غوته اغتيابَ أميره، لكنه لايريد كذلك معاكَسَةَ شخصٍ يُعتَبَرُ من الخالدين، فأجاب بمهارةٍ ديلوماسية بأن شارل أوغوست قدَّمَ الكثير للعلوم والفنون. هذه الإشارة إلى الفنون منحت القائد الحربي الخالدَ فرصةَ النهوض عن المائدة، ووضْعَ يده من جديد تحت سترته، والتقدُّم بضع خطوات باتجاه الشاعر لكي يعرض أمامه أفكاره المتعلقة بالمسرح. في الحال سَرَت غمغمةٌ بين فريق

المصورين غير المرئي، وراحت آلات التصوير تُطَقطِق، وابتعد القائد الحربي مع الشاعر في حديث ثنائي حميم، وكان عليه أن يرفع صوته لكي يُسمَع في القاعة. اقترح على غوته كتابةَ مسرحيةٍ حول مؤتمر إرفورت لأنه لابد أن يضمن للإنسانية السعادةَ والسلام في النهاية. وأضاف بصوت قوي: «يجب أن يصبح المسرحُ مدرسةَ الشعب!» (تلك هي جملته الصغيرة الثانية التي تستحق النشر على الصفحة الأولى في اليوم التالي). وتابع بصوت أخفض: «وسيكون أمراً لطيفاً أن تُهدى للقيصر ألكسندر». (فالأمر يتعلق به في مؤتمر إرفورت، ونابوليون يريد التحالُف معه!) ثم فرض على شيلوته درساً قصيراً في الأدب، لكنه فقدَ سلسلة أفكاره حين قاطعه أحد مرافقيه. وعلى أمل استعادتها، كرر مرتين أخريين، دون منطق أو قناعة بأن المسرح مدرسة الشعب، ثم (هاهي أخيراً! لقد استعاد السلسلة!) انتهى إلى مسرحية موت قيصر لِ فولتير. إنها بالنسبة له مثال جيد لشاعرٍ ضيَّع فرصةَ أن يصير مربياً للشعب. كان المفروض أن تُظهِر مسرحيتُهُ قائداً حربياً كبيراً يعمل في سبيل رفاه الجنس البشري، لكن موته المبكر منعه من تحقيق أهدافه النبيلة. رنَّت الكلمات الأخيرة بكآبة، ونظر القائد الحربي إلى عيني الشاعر مباشرةً: «هذا موضوع عظيم لك!»

لكنه قوطع من جديد. دخل القادةُ القاعةَ وسحب نابوليون يده من تحت سترته، جلس إلى المائدة، غرز قطعة لحم بشوكته وبدأ بالمضغ مستمعاً إلى التقارير. اختفت ظلالُ المصورين. نظر غوته حوله، وتوقف أمام اللوحات. ثم اقترب من المرافق الذي أوصَلَهُ، سأله إذا كانت الجلسة قد انتهت، فأجاب المرافق بالإيجاب، ارتفعت شوكة نابوليون وذهبَ غوته.

5

بِتينا هي ابنة ماكسيميليان لاروش المرأة التي أحبَّها غوته وهو في الثالثة والعشرين من عمره. وبغضِّ النظر عن بعض القُبَلِ الطاهرة، كان حباً لا مادِّيّاً، عاطفياً بحتاً، وقليلَ الخطورة إلى درجة أن والدة ماكسيميليان زوَّجَتْ ابنتَها في الوقت المناسب إلى التاجر الإيطالي الثري بْرِنْتانو. حين رأى هذا أن الشاعر الشاب ينوي الاستمرار في مغازلة زوجته، طرده من بيته ومنعه من وضع قدمه فيه مرة أخرى. أنجبت ماكسيميليان بعدها اثني عشر ابناً (أنجبَ زوجُها الإيطاليُّ الجهنَّميُّ الفحولة عشرين ابناً كَكُلّ!)، منهم بنت أسميت إليزابيت، هي بِتينا.

انجذبتْ بِتينا إلى غوته منذ طفولتها، ليس فقط لأنه، في نظر ألمانيا بأسرها، كان في الطريق إلى معبد المجد، بل لأنها علمت بقصة حب غوته لأمها. اهتمَّتْ بهذا الحب القديم بشغف. وقد جعَلَهُ قِدَمُهُ يبدو أكثر فتنةً (يا إلهي، إنه يعود إلى ماقبل ولادة بِتينا بثلاث عشرة سنة!) وشيئاً فشيئاً فكرت أن لها حقوقاً سرِّيةً على الشاعر الكبير، الذي تعتبِرُ نفسَها ابنتَهُ بالمعنى المَجازي (مَن الذي يُفتَرَضُ به أَخْذُ المَجاز على محمل الجد غيرُ الشاعر؟).

من المعروف جيداً أن لدى الرجال نزوعاً مُغيظاً نحو الهرب من واجباتهم كآباء، نحو عدم دفع نفقات الطعام، نحو إنكار الأبوَّة. يرفضون أن يفهموا بأن الطفل هو جوهر كل حب، حتى لو لم تحبل به أمُّه حقيقةً ولم تلده. الطفل في عِلْم جَبْرِ الحب دلالةٌ على الجمع السحري بين كائنين. حتى لو أحَبَّ الرجلُ امرأةً دون أن يلمسها، يفتَرَض به حساب إمكانية أن يكون حبه مثمراً وأن الثمرة لن ترى النور إلا بعد ثلاث عشرة سنةً من آخر لقاءٍ بين الحبيبين. هذا هو بشكلٍ من الأشكال، ما قالتهُ بِتينا لنفسها قبل أن تجرؤَ على الذهاب إلى غوته في فايمار. حدث ذلك في ربيع 1807 وهي في الثانية والعشرين من عمرها(أي في عُمره بالذات حين كان يغازل أمَّها)،

لكنها كانت تشعر أنها ماتزال طفلة. وعلى نحوٍ غير مفهوم، كان هذا الشعور يحميها، كما لو أن الطفولةَ درعُها.

الاحتماء خلف درع الطفولة، هو حيلة حياتها بكاملها. حيلة، لكنها طبيعة أيضاً، لأنها منذ طفولتها مثَّلت دور الطفلة. شعرتْ على الدوام بشيء من العشق إزاء الشاعر كليمانس بْرِنتانو، شقيقها الأكبر، وكانت تجلس بتلذُّذٍ فوق ركبتيه. منذ ذلك العمر (كانت في الرابعة عشرة)، استطاعت تَذَوُّقَ وضعها ثُلاثيِّ الغُموض كَطفلة وشقيقة وامرأة متعطِّشة للحب. هل يمكنك إبعاد طفل عن ركبتيك؟ حتى غوته لن يمكنه ذلك.

جلست فوق ركبتيه يوم لقائهما الأول بالذات عام 1807، هذا إذا صدَّقنا على الأقل الرواية التي قدَّمتها بنفسها لاحقاً: جلست في البداية فوق الصوفا مقابل غوته. راح يتحدث عن الدوقة إميلي التي توفيت قبل بضعة أيام بحزنٍ سَبَّبَهُ لَهُ موضوعُ الكلام. قالت بِتينا إنها لم تعرف شيئاً عن الأمر. أجاب غوته مندهشاً: «كيف؟ ألا تهمُّكِ الحياة في فايمار؟» وترد بِتينا: «لاشيء يهمُّني سواك أنت». لفظَ غوته الجملة القاضيةَ التالية وهو يبتسم للمرأة الصغيرة: «أنت طفلة جذابة». حالما سمعت بِتينا كلمة «طفلة» شعرت بكلِّ خوفها يتبدَّد، فقالت وهي تقفز على قدميها: «لاأستطيع البقاء على هذه الصوفا»، وجلست فوق ركبتَيْه. لابدَّ أن الراحةَ التي شعرت بها في حضنه كانت بالقدر الذي جعلها تغفو سريعاً وهي تُعانقه.

من الصعب القول إذا كان كل شيء قد جرى على هذا النحو أم أن بِتينا تخدعنا، لكنها إذا كانت تخدعنا، فهذا أفضل أيضاً: بوسعنا بهذا الشكل فهم الصورة التي أرادت إعطاءها لنفسها، وطريقتها في التعامل مع الرجال: لقد أظهرت الصدقَ الوقِحَ نفسَه الذي يتمتع به الأطفال (إعلانها بأن وفاة الدوقة لاتعنيها، وأن الصوفا التي جلس عليها عشراتُ المدعوِّين قبلها، بامتنانٍ، غير مريحة). قفزت وتعلَّقت برقبة غوته، على طريقة الأطفال، وجلست فوق ركبتيه. ولكي يكتمل الأمر، غَفَت في حضنه.

ليس هناك شيء مُجزٍ أكثر من تَبَنّي سلوكِ الأطفال: فبراءةُ الطفل وعدم خبرته أمرٌ يُمكِّنُهُ من السماح لنفسه بما يريد. وكونه لم يدخل بعد إلى العالم الذي يسود فيه الشكل، فهو ليس مجبَراً على التقيُّد بقواعد السلوك السليم. باستطاعته أن يعرِض عواطفَهُ دون الاكتراث باللياقات. كان الناس الذين رفضوا رؤيةَ الطفلةِ في بِتينا، يعتبرونها مجنونةً (رقصت يوماً في غرفتها، لمجرد شعورها بالسعادة، فوقعت وانفتح جبينُها إثر اصطدامه بزاوية الطاولة)، قليلةَ التربية (دائماً تفضِّل الجلوس أرضاً في الصالون)، ويعتبرونها بالدرجة الأولى متصَنِّعة بشكل لاشفاء منه. بالمقابل، كان أولئك الذين يَقبَلون رؤيتَها على أنها طفلة أبدية، يبتهجون لِعَفويَّتِها الطبيعية تماماً.

أثَّرت الطفلةُ بِرِ غوته. أهداها خاتماً جميلاً كذكرى لشبابه. وفي المساء نفسه، سجَّل باقتضابٍ في مذكَّراته: الآنسة بْرِنْتانو.

6

كم مرةً التقى هذان العاشقان الشهيران، غوته وبِتينا؟ عادت لرؤيته في خريف عام 1807 نفسه وأمضت عشرة أيام في فايمار. ثم لم ترَهُ إلا بعد ثلاث سنين في زيارة قصيرة لثلاثة أيام في تِبليتز، المدينة ذات ينابيع المياه المعدنية الحارة، والواقعة في بوهيميا، حيث يأتي غوته للاستحمام، الأمر الذي تجهله بِتينا. وبعد عام من ذلك حدثت الزيارة القاضية إلى فايمار التي تحطّمَتْ أثناءها نظارتُها على الأرض بعد أسبوعين من وصولها.

وكم مرةً بقيا فيها وحدهما في لقاء ثنائي حقاً؟ ثلاثة أو أربعة ليس أكثر. وكلما التقيا أقلّ، تراسلا أكثر، أو بالأحرى، وللدقة: راسَلَتْهُ. لقد أرسلتْ له اثنتين وخمسين رسالة طويلةً خاطَبَتْهُ فيها بلا صِيَغِ تَكَلُّفٍ ولم تتحدث فيها إلا عن الحب. غير أنه باستثناء تَدَفُّقِ الكلماتِ الغزير، لم يكن يحدث شيء في الواقع، ونستطيع أن نتساءل ماالذي جعل قصتهما بهذه الشهرة؟

هاهو الجواب: إنها بهذه الشهرة لأنه منذ البداية كان هناك شيء آخر غير الحب.

لم يلبث غوته أن شكَّ في الأمر. المرة الأولى التي شعرَ فيها بالقلق كانت حين أخبرته بِتينا بأنها وقبل زياراتها إلى فايمار بكثير باتت مقَرَّبةً إلى أمه العجوز التي تعيش مثلها في فرانكفورت. أرادت معرفة كل شيء عنه، وأمضت الأم وقد شعرت بالإطراء والنشوة، نهاراتٍ كاملة وهي تروي لها ذكرياتها. كانت بِتينا تأمل أن تفتح لها صداقةُ الأم، بسرعةٍ، بيتَ غوته وكذلك قلبه. لم يكن هذا الحساب صحيحاً تماماً. كان غوته يرى العشق الذي تكنه له أمه مضحكاً قليلاً (لم يكن يذهب لرؤيتها قط في فرانكفورت) ويشمُّ رائحةَ خَطَرٍ في التحالف بين فتاةٍ غريبة الأطوار وبين أمٍّ ساذجة.

عندما تروي له بِتينا القصص التي تحفظها السيدة العجوز،

يُخَيَّلُ لي بأنَّ مشاعر مختلطة كانت تنتابه. بالطبع كان يشعر أولاً بالإطراء من الاهتمام الذي توليه إياه الشابة. إذ توقظ أحاديثُها في نفسه ألفَ ذكرى نائمة تَفتِنُهُ. لكنه سرعان ما اكتشف طُرَفاً لم يكن حدوثُها ممكناً، أو تُصَوِّره بأنه كان يوماً ما مضحكاً إلى درجة أنها ما كان يجب أن تحدث. فضلاً عن ذلك فقد كانت طفولته بأسرها وشبابه بأسره يتلوّنان في قصص بِتينا بِلونٍ وحتى بمعنىً لا يروق له. ليس الأمر أن بِتينا أرادت استخدام ذكريات طفولته ضده، ولكن كل إنسان (ليس غوته فقط) يجد من المغيظ أن تُروى حياتُه بشكلٍ مختلف عن روايته الخاصة. أدى ذلك إلى شعور غوته بالتهديد: فقد كانت هذه الشابة التي تكبر بين مثقفي الحركة الرومانسية الشبان (لم يكن غوته يكنُّ لهم أدنى تَعاطُف) طَموحةً على نحو يدعو للريبة، وراحت تَعتَبِر نفسَها (بِطبيعيةٍ تُلامِس قِلةَ الحياء) مشروعَ كاتبة. إضافة إلى ذلك، قالت له يوماً بلا مواربة: إنها تريد أن تؤلف كتاباً بناءً على ذكريات أمه. كتاب عنه، عن غوته! استَشَفَّ في هذه اللحظة، خلف تأكيدات الحب، عدوانيةَ قلمٍ مهدِّدةً وبدأ يأخذ جانب الحذر.

لكنه انطلاقاً من حذره بالذات، راح يمنع نفسه من أن يكون مزعجاً. فإنها لأشد خطورةً من أن يجعل منها عدوّة، ومن الأفضل إبقاؤها تحت إشرافٍ لطيف مستمر، دون مبالغة في اللطف كذلك، لأن أقلَّ حركةٍ تفسَّر بأنها مؤشر على تواطؤٍ عاشق (حتى العناق في نظر بِتينا يمكن اعتباره اعترافاً بالحب) قد يُضاعف عشر مراتٍ جسارَتَها كشابَّة.

كتبت له يوماً: «لاتحرق رسائلي، لاتمزّقها، فربما جلبَ لك ذلك الأذى، لأن الحب الذي أعبّر عنه فيها مرتبط بك بشدة وثبات وبصورة حية. ولكن لا تُريها لأحد، احتفظ بها مخبّأةً مثل جَمالٍ خَفيّ». ابتسَمَ في البداية بِتَسامُحٍ متَعَجرِف، من كونها واثقة إلى هذا الحد من جَمال رسائلها، لكنهُ احتار بعدها من جملة: «لاتُريها لأحد!» لمَ هذا المنع؟ وكأن لديه رغبة بأن يُريها لأحد! بهذا الأمر (لا تُري)، كشفت بِتينا عن رغبة خفية بأن (أُري). رأى نفسَهُ، إذ فَهِمَ أن

الرسائل التي يوجهها لها من وقت لآخر ربما تَجِد لها قرّاء آخرين، رأى نفسَهُ في وضع المتهم الذي نبَّهَهُ القاضي: كل ماتقوله اعتباراً من الآن يمكن أن يُستَخدَم ضدك.

لذا، فقد جَهِدَ لكي يرسم طريقاً وسَطاً بين الحفاوة والتَّيقُّظ: راح يرسل بطاقاتٍ ودِّية وفي الوقت ذاته مليئة بالتحفُّظ رداً على رسائلها الافتِتانيَّة، ويُقابِل لجوءها لِصِيَغِ التَّباسُط بِصِيَغ الاحترام، وإذا وُجِدا في المدينة ذاتها، يعبِّر لها عن مشاعره الأبوية الخالصة، يدعوها إلى بيته، ولكنه يفضل أن يتم ذلك بحضور أشخاص آخرين.

ما الموضوع إذن؟

كتبت له بتينا في إحدى الرسائل: «أُريد، بعزم وثبات، أن أحبك إلى الأبد». اقرؤوا بانتباه هذه الجملة التي تبدو في الظاهر عاديةً. إن عبارتَيْ «إلى الأبد» و «أريد» أهمُّ بكثير من عبارة «أحبك».

لن أطيل هذا التشويق. ليس الموضوعُ موضوع حب، إنه الخلود.

7

عام 1810، حين جمعتهما المصادفة لمدة ثلاثة أيام في تِبليتز، أسرَّت إلى غوته بأنها ستتزوج قريباً من الشاعر آشيم فون آرنيم. ربما قالت له ذلك ببعض الحَرَج، لأنها خشيت أن يعتبر هذا الارتباط خيانةً لِحُبٍّ صُرِّحَ عنه بهذا القدر من الافتتان. لم تكن قلَّةُ خبرتها بالرجال تسمح لها أن تتوقَّع الفرحَ الخفيَّ الذي يُفتَرَضُ أن يجلبه خبرٌ مماثلٌ لِ غوته.

حالَما سافرت بِتينا، كتب غوته لِ كريستينا رسالةً يمكن أن نقرأ فيها هذه الجملة المليئة بالابتهاج: «Mit Arnim ists wohl gewiss». « مع آرنيم، الأمور آمنة تماماً». ويبتهج في الرسالة نفسها لِكون بِتينا «أجمل من السابق حقاً، وأكثر لطافةً»، ونحزر لماذا بدت له كذلك: كان غوته على يقين من أن وجود زوج سيجعله في مأمَنٍ من التصرفات المشرِفة التي منعته حتى ذلك الوقت من تَذَوُّقِ سِحر بِتينا في سكينةٍ ومزاج حَسَن.

ولأجل فهم الوضع جيداً، يجب ألا ننسى أحد مكوناته الأساسية: كان غوته منذ شبابه الأول مغوياً للنساء، كان كذلك إذن منذ أربعين عاماً حين تعرَّف على بِتينا. واكتَمَلت لديه أثناء كل هذا الوقت، آليةُ حركاتٍ وردود أفعالٍ مُغْوِية تعمل عند أول محرِّضٍ لها. وقد أرغمَ نفسَهُ حتى ذلك الوقت، وعلينا القول أن ذلك لم يحدث دون جهدٍ منه، على إبقاء هذه الآلية مشلولةً. لكنه حين فهِمَ أنه «مع آرنيم، الأمور آمنة تماماً»، قال لنفسه بارتياح بأن الحذر لم يعد ضرورياً من الآن فصاعداً.

عند المساء جاءت لتراه في غرفته، بِبَرطَمَتِها الطفولية المعتادة. جلست على الأرض مقابل المقعد الذي جلس عليه غوته، وهي تقصُّ عليه بذاءاتٍ ظريفة. وباعتباره كان يتمتع بمزاج ممتاز («مع آرنيم، الأمور آمنة تماماً»)، انحنى نحوها ليداعب خدَّيها مثلما يُداعَب طفل. في هذه اللحظة كفَّ الطفل عن ثرثرته ورفع نحوه

عينين مليئتين بالتَّطلُّب والرغبات الأنثوية تماماً. أجبرها على النهوض وهو ممسك بيديها. فلنحفظ المشهد جيداً: بقي جالساً وهي واقفة أمامه، وفي فتحة النافذة، تميل الشمس إلى الغروب. راح كل منهما ينظر في عيني الآخر، طلب منها أن تُعَرِّي نهديها. لم تقل شيئاً ولم تفعل شيئاً، فقط احمرّت. نهض من مقعده وفكّ أزرار ثوبها على ارتفاع الصدر. بقيت دون حراك، وعيناها في عينيه، وامتزج احمرارُ غروب الشمس فوق بشرتها بالاحمرار الذي غطّاها من جبينها حتى معدتها. وضع يده فوق نهدها، وسألها: «هل لمس أحدٌ نهدَكِ؟ - لا، أجابت. وغريب جداً أن تلمسني..». لم تفارقه عيناها لحظةً واحدة قط. راح هو أيضاً ينظر إلى عينيها، ويده ماتزال فوق نهدها، وهو في العمق يراقب حياةَ امرأةٍ شابة لم يلمس أحدٌ نهدَها أبداً.

ذاك هو تقريباً، المشهد مثلما سجّلَته بتينا نفسها، مشهدٌ يحتمل جداً أنه لم تكن له أية تتمة. وهو يلتمع في تاريخهما ذي الطابع البَيانيّ أكثر منه الغرامي، كجوهرةٍ فريدةٍ ورائعة للإثارة الجنسية.

8

حتى بعد أن ابتعد كل منهما عن الآخر، احتفظ في داخله بأثرٍ من تلك اللحظة المسحورة. وفي الرسالة التي تَلَت لقاءهما، أسماها غوته «allerliebste»، أي الأغلى. مع ذلك لم ينسَ خلفيةَ المسألة، ومنذ الرسالة التالية، بعد إخبارها بأنه باشر بكتابة مذكراته، Dichtung und Wahreit، طلب منها مساعدته: لم تعد أمه على قيد الحياة، ولم يعد أحد يذكر سنوات صِباه. أما بِتينا فقد مكثت طويلاً بجوار العجوز، وعليها كتابة مارَوَتْهُ لها، وإرساله إلى غوته.

ألم يكن يعرف أن بِتينا تريد، من جانبها، نشرَ كتابٍ عن طفولة غوته؟ وحتى أنها كانت تُجري مفاوضات مع أحد الناشرين؟ بالطبع كان يعرف! أراهن بأنه طلب منها هذه الخدمة ليس بدافعِ حاجةٍ حقيقية، بل لكي يضعها في موقعِ استحالةِ نَشرِ شيءٍ عنه. نزلت عند رغبته، وقد أضعفَها سِحرُ لقائهما الأخير، وخشيت أن يجعلها زواجُها بآرنيم تفقد غوته. نجح في إبطال فاعليّتها مثلما تُبطَلُ فاعِليَّةُ قنبلة.

وفي شهر أيلول 1811، جاءت إلى فايمار برفقة زوجها الشاب الذي كانت حبلى منه. لاشيء يجلب السعادةَ أكثر من امرأة كانت منذ عهد قريب مرهوبةَ الجانب، لكنها جُرِدَت من أسلحتها فلم تعد تثير الخوف! في حين أن بِتينا، رغم حبلها وزواجها ورغم أنها مُنِعت من إنجاز كتابها، لم تكن تعتبر نفسها عزلاء، ولم تكن تنوي إيقاف المعركة قط. ولأكن مفهوماً جيداً: ليست معركة من أجل الحب، بل من أجل الخلود.

أن يفكر غوته بالخلود، فإن وضعه يسمح بافتراض ذلك، ولكن هل أمكن لامرأةٍ شابة وغير معروفة كثيراً مثلها أن تمتلك الفكرة ذاتها؟ بالطبع. إننا منذ الطفولة نحلم بالخلود. فوق ذلك، فإن بِتينا

تنتمي إلى جيل الرومانسيين الذين يبهرهم الموتُ منذ اللحظة التي يرون فيها الحياة. لم يكن نوفاليس قد بلغ عامه الثلاثين، ولكنه رغم شبابه لم يُلهِمه شيء سوى الموت، الموت الساحر، الموت المتحوِّل إلى كُحول الشعر. كان الجميع يعيشون في التّسامي، في تجاوُزِ الذات، والأيدي ممدودة إلى البعيد، إلى حدود حياتهم، وحتى إلى أبعد من ذلك، إلى انعدام الكون الشاسع. وكما قلتُ، حيث يكون الموتُ، يكون رفيقه الخلود معه، وكان الرومانسيون يخاطبونه بلا تكَلُّفٍ أو حشمة، مثلما تخاطب بِتينا غوته.

كانت السنوات المحصورة بين 1807 و 1811 أجمل سنوات حياتها. عام 1810 ذهبتْ في زيارة مرتَجَلة إلى بيتهوفن في فيينا. هكذا عرفت الألمانيَّيْن الأكثر خلوداً من الجميع، ليس الشاعر الجميل وحسب، بل المؤلف الموسيقي الشنيع أيضاً، وغازلت الاثنين. كان هذا الخلود المزدوج يُسكِرها. كان غوته قد أصبح عجوزاً (في ذلك الوقت كان يُعتَبر الرجل في العقد السادس من عمره عجوزاً) ونضج على نحو رائع لأجل الموت. أما بيتهوفن، الذي بلغ بالكاد عقده الرابع، فكان دون أن يعرف أقرب بخمس سنين من غوته إلى القبر. وبينهما تكوَّرتْ بِتينا مثل ملاكٍ لطيف بين مِسَلَّتين هائلتين سوداوين. كان الأمر بديعاً، ولم يكن فم غوته الأدْرَد يزعجها إطلاقاً. على العكس، بقدر ما أمعَن في الشيخوخة، جذبها أكثر، لأنه كلما اقترب أكثر من الموت، اقترب أكثر من الخلود. وحده غوته المتوفى مَن يقدر على الأخذ بيدها بحزم وقيادتها إلى معبد المجد. وكلما اقترب أكثر من الموت، قَلَّ عزمُها على التخلي عنه.

لهذا السبب لعبت دور الطفلة في شهر أيلول المشؤوم ذاك، أكثر منه في أي وقت مضى، رغم زواجها وحملها. فراحت تتكلم بصوت مرتفع وقوي، تجلس أرضاً، وفوق الطاولة وعلى طرف الصوان وفوق النجفة، تتسلق الأشجار، تتنقّل راقصةً، تغنّي حين يتحدث الآخرون برصانة، تعبر عن نفسها برصانةٍ حين يرقص الآخرون،

وتبحث مهما كلَّف الثمن عن جلسة تنفرد فيها مع غوته. مع ذلك، فإنها لم تستطع خلال هذين الأسبوعين الانفراد به إلا مرة واحدة. وحسب مايروى، دار الحديث بالشكل التالي تقريباً:

الوقت مساء، وهما جالسان قرب النافذة في غرفة غوته. راحت تتحدث عن الروح ثم عن النجوم. عندها، رفع غوته بصره نحو السماء وأشار لها إلى نجم كبير. لكن بِتينا كانت حسيرة النظر ولم ترَ شيئاً. مدَّ إليها تلسكوباً: «أنت محظوظة، هاهو عُطارد. يمكن تمييزه بشكل ممتاز هذا الخريف». لكن بِتينا كانت تفكر بنجوم العشاق، وليس بنجوم الفلكيين: وضعت عينها على التلسكوب وتعمَّدَت ألا ترى شيئاً وأعلنت أن عدساتها اللاصقة ضعيفة جداً. ذهب غوته بكل صبر ليجلب تلسكوباً آخر أقوى. ومن جديد وضعت عينها عليه، ومن جديد أكدت عدم رؤيتها لشيء. الأمر الذي دفع غوته لأن يحدِّثها عن عطارد والمريخ والكواكب والشمس وعن درب التبَّانة. تكلم طويلاً وحين انتهى رجَتْهُ أن يعذِرها وعادت إلى غرفتها بمفردها. بعد بضعة أيام في المعرض، أعلنت أن اللوحات مستحيلة، وأطاحت كريستيان، ردّاً عليها، بنظارتها.

9

عاشت بتينا ذلك اليوم 13 أيلول، يومِ كَسْرِ النظارة، كأنه هزيمة كبرى. فهي أولاً تصرفت بعدوانية، معلنةً في فايمار كلها بأن قطعة نقانق مجنونة عَضَّتْها، لكنها لم تلبث أن أدركت أنها إذ تَظهَر حَقودةً، تُعَرِّضُ نفسَها لخطر عدم رؤية غوته ثانيةً أبداً، وتحول حبها الكبير للرجل الخالد إلى حادثة تافهة محكومة بالنسيان. لذا أرغمت آرنيم الطيب على كتابة رسالة لِ غوته لكي يسامح زوجته. بقيت الرسالة بلا جواب. غادر الزوجان فايمار، ثم عادا للتوقف فيها في شهر كانون الثاني 1812. لم يستقبلهما غوته. عام 1816، توفيت كريستيان، وبعد وقت قليل أرسلت بتينا لِ غوته رسالة طويلة مليئة بالذل. لم يُحر غوته جواباً. عام 1821، أي بعد عشر سنين من لقائهما الأخير، جاءت إلى فايمار وطلبت أن يُعلَن عن قدومها لِ غوته الذي كان يستقبل زواراً ذلك المساء، ولم يستطع منعها من الدخول. لكنه لم يقل لها كلمة واحدة. في كانون الأول من العام نفسه كتَبَتْ له أيضاً. لم تتلقَّ أي جواب.

عام 1823 قرر مستشارو بلدية فرانكفورت إقامةَ نصبٍ على شرف غوته، وطلبوا ذلك من نحاتٍ يدعى راوخ. حين رأتْ بتينا الرسم الأولي الذي لم يعجبها، لم تَشُكَّ بأن القدر يتيح لها فرصةً عليها ألا تُفوِّتها. فرغم عدم معرفتها بالرسم، بدأت تعمل وصممت مشروعها الخاص للتمثال: غوته جالس في وضعية بطل قديم، يمسك بيده قيثارة، تقف بين ركبتيه فتاة المفروض أنها تمثل بسيشِه(*) شَعْر الشاعر يشبه ألسنةَ لهب. أرسلت الرسم إلى غوته، وحدث شيء مفاجئ تماماً: ظهرت في عينه دمعة! هكذا استقبلَها في

(*) بسيشه Psyche : في الأساطير اليونانية والرومانية، هي تشخيص للنفس أو الروح التي تنال التطهير عن طريق الحب السامي والألم. كانت بسيشه البنت الصغرى لملكٍ خلف ثلاث بنات. أعجب بها الناس وقدموا لها شعائر العبادة، فحسدتها أفروديت وأرسلت لها كيوبيد ليجعلها تقع في حب أقبح الناس، لكن كيوبيد نفسه هام بجمالها فلم ينفذ المهمة.

بيته بعد ثلاث عشرة سنةً من الانفصال (كنا آنذاك في تموز 1824، وهو في الخامسة والسبعين من عمره، وهي في التاسعة والثلاثين)، وأفهَمَها، رغم بعض التعجرف، بأنه صفَحَ عن كل شيء وأن عصر الصمت المحتَقِر قد ولّى.

يبدو لي أنه خلال هذه المرحلة من الأحداث، استطاع البطلان في النهاية التوَصُّلَ إلى فهمٍ للأمور باردٍ في جلائه: كلاهما أصبح يعرف ما الذي يحدث، وكلاهما يعرف أن الآخر يعرف. حين رسمت بِتينا النصب، أشارت دون لبس للمرة الأولى، إلى ما كانت عليه حقيقة الأمر منذ البداية: الخلود. لقد لامستْ هذه الكلمةَ، دون أن تلفظها، مثلما يُلامَس وترٌ يرنُّ بنعومة وقتاً طويلاً. سمعه غوته، شعر في البداية بالإطراء على نحو ساذج، لكنه شيئاً فشيئاً (بعد أن مسح دمعته) فهمَ المعنى الحقيقي للرسالة والأقل إطراءً: إنها تُعلِمه أن اللعبة القديمة مستمرة، وأنها لم تستسلم، وأنها هي التي ستُخيط كفَنَهُ الاحتفالي، الكفن الذي سيُعرَضُ فيه للأجيال القادمة. أعلمته أنه لن يستطيع منعها من ذلك أبداً، ولن يستطيع ذلك خصوصاً عن طريق صمتٍ حَرِدٍ. ومن جديدٍ قال لنفسه ما بات يعرفه منذ زمن طويل: بِتينا شخص مخيف، والأفضل وضعها بشكل مستمر وبلطفٍ تحت المراقبة.

كانت بِتينا تعرف أن غوته يعرف. يرجع ذلك إلى لقائهما في خريف العام نفسه، اللقاء الأول بعد الصلح. وقد حكَت عنه بنفسها في رسالة إلى ابنة أختها: حالَما استقبَلَها، كتبتْ بِتينا «بدا غوته في البداية متذَمِّراً، ثم قال لي كلمات مداعبة لكي يفوز بعطفي من جديد».

كيف لا نفهم غوته! عندما لمَحها شعرَ إلى أي حدٍ تضرب على أعصابه، فانتابه الغضب لأنه قطَعَ ذلك الصمت البديع الذي دام ثلاث عشرة سنة. انخرط في شِجار كأنه أراد به توجيه جميع المآخذ التي لم يعبِّر لها عنها أبداً. لكنه تمالكَ نفسه في الحال: لماذا يكون مخلصاً؟ لماذا يقول لها بمَ يفكر؟ الشيء الوحيد المهم هو قراره: تحييدها، تهدئتها، ووضعها على الدوام تحت المراقبة.

تروي بِتينا أن غوته قطع حديثهما، متذرِّعاً بحجج مختلفة، ست

مرات على الأقل لكي يذهب إلى الغرفة المجاورة ويشرب النبيذ خفيةً، كما لاحظت ذلك فيما بعد من أنفاسه. سألته أخيراً، بهيئة ساخرة، لماذا يشرب سراً، فغضب غوته.

الشخص الذي يبدو لي أكثر إثارة للاهتمام من غوته الذي يشرب النبيذ سراً، هو بِتينا: إنها لم تتصرف مثلكم أو مثلي، نحن الذين كنا سنراقب غوته باستطراف، لكننا كنا سنصمت بتحفظ واحترام. أما أن تقول له مايصمت عنه الآخرون («في أنفاسك رائحة كحول! لماذا شربت؟ لماذا تشرب خفيةً؟») فتلك هي طريقتها في سلْبِ جزء من حميميةِ غوته، في التواجد معه جسداً لجسد. لقد تعرّفَ غوته في الحال على بِتينا في انعدام التحفظ العدواني الذي اضطلعت به دوماً باسم عفويَّتِها الطفولية، بِتينا التي قرر قبل ثلاثة عشر عاماً ألا يراها ثانيةً أبداً. نهض دون كلمة، تناول مصباحاً ليشير بأن اللقاء انتهى، وأنه سيصحب الزائرة في الممشى المظلم حتى الباب.

عندها، تروي بِتينا في ملحق رسالتها، جثت على ركبتيها عند العتبة مقابل الغرفة لكي تمنعه من الخروج، وقالت له: «أريد أن أرى إذا كان ممكناً إبقاؤك حبيساً وإذا كنتَ نفْساً خيِّرةً أم نفساً شريرة مثل جرذ فاوست. أقبِّل وأبارِك هذه العتبةَ التي تجتازها كل يومٍ النفسُ الأكثر نبوغاً، والتي هي أيضاً أفضل أصدقائي».

وما الذي فعله غوته؟ حسب الرسالة المذكورة أعلن: «لن أدوسكِ بقدميَّ لكي أخرج، لا أنتِ ولا حبُّك الغالي عليَّ جداً. أما بخصوص نفسِكِ فسوف ألتَفُّ حولها (وبالفعل أحاط بجسد بِتينا الجاثية على ركبتيها بعناية) لأنك شديدة المكر ومن الأفضل العيش في وِفاقٍ معكِ».

يبدو لي أن هذه الجملة التي وضعتها بِتينا نفسُها على لسان غوته تُلَخِّص كلَّ ماكان يقوله لها دون أن يقوله أثناء لقائهما: أعرف يا بِتينا أن تصميمك للتمثال حيلةٌ عبقرية. استسلمتُ في شيخوختي المحزنة لِتاثير ألسنة اللهب التي تُقارِنين بها شَعري (آهٍ لِشَعري المسكين القليل)، لكني لم ألبث أن فهمت: ماأردتِ أن تُريني إياه ليس رسم التمثال، بل المسدس الذي تمسكينه بيدك لكي تُطلِقي النار بعيداً

في خلودي. لا، لم أُفلِح في تجريدِكِ من السلاح. لذا لا أريد الحرب. أريد السلام. لكني لاأريد شيئاً أكثر من السلام. سأحيط بكِ بحذرٍ دون أن ألمسَكِ، لن أعانقك. أولاً ليست لدي أية رغبة بذلك، ثم إني أعرف أن كل ما سأفعله سوف تحوّلينه إلى طلقات لمسدَّسِكِ.

10

بعد عامين من ذلك رجعت بِتينا إلى فايمار. التقت بغوته كل يوم تقريباً (كان عمره آنذاك سبعة وسبعين عاماً). في نهاية إقامتها، وخلال محاولاتها الدخول إلى بلاط شارل أوغوست، ارتكبت واحدةً من تلك الوقاحات الساحرة التي تملك سرَّها. حدثَ عندئذٍ شيء غير متوقع: انفجر غوته. كتب لِ شارل أوغوست: «ذبابة الطاؤون(*) التي لاتُطاق هذه (*diese leidige Bremse*) والتي أورثَتْني إياها أمي تضايقنا منذ وقت طويل. إنها مستمرة في لعبة صغيرة كان يمكن، عند اللزوم، أن تلقى الإعجاب في صباها، كلامها مليء بالعنادل، وهي تزقزق مثل طائر نغرٍ. إذا أمرني سُمُوُّكَ فسأمنعها، بِصرامةِ عَمٍّ، من القيام بأي إزعاج في المستقبل. وإلا فإن سُمُوّك لن تسلَم من مضايقاتها».

بعد ست سنين، طلبت مرةً أخرى أن يُعلَنَ عن قدومها إليه. لكن غوته رفض رؤيتها، فبقيت مقارنةُ بِتينا بذبابةِ طاؤونٍ كلمتَهُ الأخيرةَ في هذه القصة.

شيء يدعو للاستغراب: منذ أن تلقّى رسمَ التمثال، ألزَمَ نفسَهُ بقاعدة تقضي بالمحافظة على السلام معها مهما كلف الأمر. ورغم نفوره من مجرّد حضورها، كان آنذاك قد فعل كل شيء (هل كان عليها أن تشمّ رائحة الكحول في أنفاسه) لكي يمضي السهرةَ «في وفاقٍ» معها. كيف أمكَنَهُ فجاةً السماح بذهاب كلّ جهودِهِ أدراجَ الرياح؟ كيفَ أمكَنَهُ، هو الذي يحترس جداً حتى لايمضي إلى الخلود بقميصٍ مدعوك، أن يكتب تلك الكلمات الفظيعة، ذبابة طاؤون لاتُطاق، الكلمات التي سيُلام عليها حتى بعد مئة، ثلاثمئة عام، عندما لن يعود أحد إلى قراءة *فاوست* أو *آلام فرتر*؟

يجب فَهْم السطح الذي تجري فوقه الحياة:

(*) طاؤون: ذبابة كبيرة تلسع أنثاها الإنسان والحيوان وتمتص دمهما.

حتى لحظة معينة، يبقى الموتُ شيئاً أبعد من أن نهتم به. إنه ليس على مد النظر، إنه غير مرئي. إنه الطور الأول للحياة، أكثر الأطوار سعادة.

ثم نرى موتَنا الخاص أمامنا فجأةً، ويستحيل إبعادُهُ عن حقل رؤيتنا. إنه معنا. وبما أن الخلود يلتصق بالموت مثلما يلتصق هاردي بِـ لوريل، يمكننا القول بأن الخلود أيضاً معنا. ومانكاد نكتشف حضورَهُ حتى نبدأ بالعناية به بصورةٍ محمومة. نطلب له بذلة سموكن، نشتري له ربطة عنق خشية أن يختار له آخرون السموكن وربطةَ العنق وأن يكون الاختيار سيئاً. تلك هي اللحظة التي قرر فيها غوته كتابةَ مذكراته، *شعر وحقيقة*، ودعا إكرمان المخلص لزيارته(مصادفة غريبة: يحدث ذلك في العام نفسه 1823، الذي ترسم فيه بِتينا تصميم التمثال) لكي يسمح له بوضع كتاب *أحاديث مع غوته*، ذلك الكتاب الذي يقدم صورة شخصية لِـ غوته، الصورة الجميلة المنفَّذة تحت الإشراف اللطيف لصاحب الصورة.

بعد هذا الطور الثاني من الحياة، الذي لايستطيع فيه الإنسان أن يرفع عينَهُ عن الموت، يأتي طور ثالث هو الأقصر والأكثر سريةً والذي نعرف عنه القليل جداً ولانتكلم عنه. تنحَطُّ قوى الإنسان، ويستولي عليه تعبٌ يُجرِّدُهُ من أسلحته. تعبٌ هو الجسر الصامت الذي يقود من ضفة الحياة إلى ضفة الموت. الموت قريب إلى درجةٍ نمَلُّ معها من النظر إليه. ويصير، كما في السابق، بعيداً عن النظر وغير مرئي. بعيد عن النظر مثل الأشياء الأليفة جداً والمعروفة جداً. ينظر الإنسانُ التعِبُ من النافذة ويتأمل أوراق الأشجار التي يلفظ أسماءها في عقله: شجرة كستناء، حور، قَيْقَب(*) هذه الأسماء جميلة مثل الكائن نفسه. الحور طويل ويشبه رياضياً يرفع ذراعه نحو السماء، أو يشبه شُعلةً عاليةً متحجِّرة. الحور، آهٍ الحور. الخلود وهمٌ زهيد، كلمة جوفاء، هبَّةُ ريحٍ نلاحِقُها بشبكة صيد الفراشات،

(*) قَيْقَب: شجر كبير ينبت في الغابات المعتدلة المناخ.

إذا قارنَّاهُ بجمالِ شجرة الحور التي ينظر إليها الرجلُ التَّعِبُ من النافذة. الخلود شيء لايعود الإنسانُ التعِبُ يفكر فيه إطلاقاً.

ماالذي سيفعله الرجل المُسِنُّ التعِبُ الذي ينظر إلى شجرة الحور إذن، عندما يُعلَنُ عن قدوم امرأةٍ تريد أن ترقص حول الطاولة، وتجثو عند العتبة وتخوض أحاديث مفتَعَلة؟ سيعمَدُ، بعاطفةٍ فرحٍ لايوصَف وتَجَدُّدٍ مفاجئ للحيوية، إلى تسميتها *Leidige Bremse*، «ذبابة طاوُون لاتُطاق».

أفكر باللحظة التي كتب فيها غوته: ذبابة طاوُون لاتُطاق. أفكر بالمتعة التي أحسَّ بها، وأظن أنه فهِمَ، عبْرَ ومضةٍ من الجلاء: أنه لم يتصرف مثلما أراد أبداً. اعتَبَرَ نفسَهُ المتَحَكِّمَ بِخلودِهِ، فأفقَدَتْهُ هذه المسؤوليةُ كلَّ تلقائية. خافَ من التصرفات الغرائبية في الوقت الذي شعر فيه بانجذاب كبير إليها، وإذا ارتكب بعضاً منها فقد حاول فيما بعد تخفيفَها، لكي لايبتعد عن ذاك الاعتدال الباسم الذي كان يُماثِلُهُ أحياناً بالجَمال. لم تكن كلمات «ذبابة طاوُون لاتُطاق» تتَّفِق مع أعمالِهِ ولا مع حياته ولا مع خلوده. كانت نوعاً من الحرية المحضة. ولم يستطع كتابة هذه الكلمات سوى رجلٍ كفَّ، وقد بلغَ الطورَ الثالث من الحياة، عن إدارة خلوده ولم يعد ينظر إليه كشيء جادّ. من النادر إدراك هذا الحد الأقصى، لكن من يدركه يعرف أن الحريةَ الحقيقية تكمن هنا وليس في أي مكان آخر.

عبَرَت هذه الأفكارُ ذهنَ غوته، لكنه نسيها حالاً لأنه بات رجلاً مسنّاً تعِباً، ولأن ذاكرته تخونه.

11

لنتذكَّرْ: جاءت لرؤيته في المرة الأولى متنكِّرةً في هيئة طفلة. بعد خمس وعشرين سنةً من ذلك في آذار 1832، حين علمت بمرضه الشديد، أرسلت إليه في الحال طفلاً: ابنها سيغموند. أمضى ذاك الصبي الخجول ذو الثمانية عشر عاماً ستة أيام في فايمار وفقاً لتعليمات أمه دون أن يعرف إطلاقاً ماالذي يحدث. لكن غوته كان يعرف: أوفدته إلى جواره مثل سفيرٍ مكلَّفٍ بإفهامه، عبْرَ مجرّدِ حضوره، بأن الموت ينتظر نافد الصبر خلف الباب، وأن بِتينا ستتحمَّل، منذ الآن، مسؤوليةَ خلودِ غوته.

ثم فتَحَ الموتُ الباب في 22 آذار. توفي غوته بعد أسبوع من الصراع، وبعد بضعة أيام كتبت بِتينا رسالةً إلى المستشار مولَر مُنَفِّذ وصية غوته: «في الحقيقة، ترك موت غوته في نفسي أثراً عميقاً لايُمحى لكنه ليس حزناً، ولا أستطيع التعبير بالكلمات عن حقيقته الدقيقة، لكني أظن أني أقترب منها إلى أقصى حد ممكن إذا قلتُ بأنه أثرٌ من المجد».

لننتبه جيداً لهذا الإيضاح الذي قامت به بِتينا: ليس حزناً بل مجداً.

بعد وقت قليل طلبت من المستشار مولر نفسِه أن يرسل لها جميع الرسائل التي وجهتها لِ غوته. وشعرت بخيبةٍ حين أعادت قراءتها: بدت لها كلُّ هذه القصة مسودَّةً أكيدة لعملٍ رائع، لكنها ليست مع ذلك أكثر من مسودَّة، وفوق ذلك ناقصة. كان يجب البدء بالعمَل الذي دام ثلاث سنين: راحت تصحح، تعيد الكتابة، تكمل. كانت مستاءةً من رسائلها بالذات، إلا أنَّ رسائل غوته بدت لها مخيِّبَةً أكثر. شعرت، حين أعادت قراءتها، بأنها مجروحة من اقتضابها وتحفُّظها بل وقاحتها. غالباً ماكان يكتب رسائله على شكل دروس لطيفة موجَّهة لتلميذة مدرسة، كما لو أنه اعتبرها طفلةً بالفعل. لذلك اضطرّت لتغيير النبرة: فتحولتْ «صديقتي العزيزة» إلى «ياحُبِّي»،

ولُطِّفَت المآخذُ التي وجَّهها لها بإضافاتٍ مادِحة، وإضافات أخرى توحي بِدَوْرِ الرَّبَّة المُلهِمة الذي لعبَتْهُ بِتينا لدى الشاعر المفتون.

أعادت كتابة رسائلها الخاصة أيضاً بصورةٍ أكثر راديكالية. لا لم تُغَيِّر النبرة، فقد كانت النبرة مضبوطة. لكنها غيرت التواريخ مثلاً (لكي تُخفي من مراسلاتهما الوقفات الطويلة التي قد تُكَذِّب ثَباتَ مشاعرهما) حذفت بعض المقاطع غير اللائقة (مثلاً المقطع الذي تتوسل فيه إلى غوته ألاّ يُري رسائلها لأحد) أضافت تطوراتٍ أخرى، جعلت المواقف الموصوفةَ أكثر دراماتيكيةً، أعطت مزيداً من العمق لآرائها في السياسة أو الفن، خاصةً حين كان الجدل يتعلق بموسيقا بيتهوفن.

أنهت الكتابَ عام 1835، ونشرته تحت عنوان «*مراسلات غوته مع طفلة*». لم يشكك أحدٌ بحقيقة الرسائل حتى عام 1921، العام الذي اكتُشِفت فيه المراسلات الحقيقية ونُشِرت.

لماذا لم تحرقها في الوقت المناسب؟

ضعوا أنفسكم في مكانها: ليس سهلاً إحراق وثائق حميمة عزيزة عليكم. إنه كما لو أنك تعترف بأنه لم يبقَ أمامك وقت، أنكَ تموت غداً. هكذا تؤجل فعلَ التدمير باستمرار، وفي أحد الأيام يكون الأوان قد فات.

إننا نحسب حساب الخلود وننسى أن نحسب حساب الموت.

12

بفضل التراجع الذي تعطيه لنا نهايةُ قرننا، ربما نجرؤ أن نقولها: غوته هو الشخص الذي يقع في منتصف التاريخ الأوروبي بالضبط. غوته: هو النقطة البهية المتوسطة، هو المركز. ليس المركز الذي يبغِضُ الأطراف بجُبنٍ، بل المركز الراسخ الذي يمسك بالطرفين في توازنٍ مدهشٍ لن تعرفه أوروبا بعد ذلك قط. درس غوته الكيمياء أيضاً في شبابه، لكنه أصبح فيما بعد رائداً في العلم الحديث. إنه أعظم الألمان حتى في عدائه للوطنية الألمانية وفي نزعته الأوروبية. إنه كوزموبوليتي مع أنه لم يغادر مقاطعته، بلدته الصغيرة فايمار. إنه رجل الطبيعة وفي الوقت ذاته رجل التاريخ. إنه في الحب طائش جداً بقدر ماهو رومانسي. وهذا أيضاً:

لنتذكّر آنييس في المصعد المصاب برجفاتٍ فجائية، كأنما تملّكته رقصة القديس غي. لم يكن بوسعها، رغم خبرتها بالسبرنتيكا(*) تفسيرُ مايحدث في الرأس التقني لهذا الجهاز الذي بقي بالنسبة لها غريباً وكتيماً شأنه في ذلك شأن جميع الأدوات التي تُصادفها كل يوم، بدءاً بالكومبيوتر الصغير الموضوع قرب الهاتف، حتى غسالة أواني المطبخ.

بالمقابل، عاش غوته هذه اللحظة المقتضبة والفريدة من التاريخ، التي أصبح فيها المستوى التقني يتيح نوعاً من الرفاه، ولكن حيث كان مايزال بوسع الإنسان المتعلم فهْمُ جميع الأدوات المحيطة به. كان غوته يعرف بأي شيءٍ بُني بيتُهُ وكيف، يعرف لماذا يعطي مصباح الزيت ضوءاً، يعرف آليّةَ عمل تلسكوبِهِ. لاشك أنه لم يجرؤ على إجراء عمليات جراحية، لكنه كان يستطيع، باعتباره شهِدَ بعضاً منها، التفاهُمَ كَعارفٍ مع الطبيب الذي يعالجه. بالنسبة له كان عالَمُ الأدوات التقنية مفهوماً وشفافاً. تلك هي اللحظةُ

(*) سبرنِتيكا: علم التوجيه، علم يتيح لإنسان أو آلة أن يوجّها ويبلغا هدفاً معيناً.

الغوتّيّةُ العظيمةُ وسط تاريخ أوروبا، اللحظة التي ستترك جرحاً من الحنين في قلب الإنسان المحجوز في مصعدٍ يرجُّ ويرقص.

يبدأ عملُ بيتهوفن حيث تنتهي لحظةُ غوته العظيمة. يفقد العالَمُ شفافيتَهُ شيئاً فشيئاً، يصبح كتيماً وعصياً على الفهم، يهوي في المجهول، بينما يهرب الإنسان الذي خانهُ العالَمُ، إلى داخل نفسه، إلى حنينه، إلى أحلامه، إلى ثورته، فلا يعود بإمكانه سَماعُ الأصوات التي تُسائلُهُ من الخارج بعد أن أصَمَّهُ الصوتُ الأليمُ الذي يرتفع في داخله. الصرخة الداخلية بالنسبة لِ غوته صخَبٌ لا يُحتمل. كان يكره الضجيج. هذا شيء معروف. لم يكن يحتمل حتى نباح كلبٍ في حديقة بعيدة. يقال إنه لم يكن يحب الموسيقا. هذا خطأ. لم يحب الأوركسترات وعشِقَ باخ الذي يرى الموسيقا أنغاماً شفافةً من أصواتٍ مستقلة ومتميزة. أما في سمفونيات بيتهوفن، فتختلط الأصوات الخاصة للآلات في عَتمةٍ صوتيةٍ من الصراخ والبكاء. لم يكن غوته يحتمل صراخ الأوركسترا، كما لم يحتمل نحيبَ الروح الصاخب. قرأ رفاقُ بِتينا القرَفَ في عينيّ غوته الإلهي الذي راح يراقبهم وهو يسدُّ أذنيه. لم يكن باستطاعتهم أن يغفروا له ذلك، وأخذوا يهاجمونه كَعَدوٍ للروح، للثورة وللعاطفة.

بِتينا أخت الشاعر بْرِنتانو، زوجة الشاعر آرنيم، عاشقة بيتهوفن، عضو الأسرة الرومانسية، كانت صديقة غوته. هذا هو وضعها الذي لامثيل له: إنها مليكةُ مملكتَيْن.

كان الكتاب تكريماً بديعاً لِ غوته. كل رسائلها لم تكن سوى نشيد حبٍ له. لِيكُنْ. ولكن بما أن الجميع يعرفون أن السيدة غوته رمَتْ نظارةَ بِتينا أرضاً، وأن غوته خانَ آنذاك، على نحوٍ مخجِلٍ، العاشقةَ الطفلة لصالح قطعة نقانق مجنونة، فقد كان هذا الكتاب في الوقت ذاته (وأكثر كثيراً) درساً في الحب موجهاً للشاعر الذي تصرَّفَ مثل جبانٍ مدَّعٍ إزاء العاطفة الكبيرة، وضحّى بالهوى مقابل سلامٍ زوجيٍّ بائس. كان كتاب بِتينا تكريماً وضربةً في وقت واحد.

13

في العام نفسه الذي توفي فيه غوته، رَوَتْ، في رسالةٍ لصديقِهِ الكونت هرمان فون باكلر ـ مُسكاو، ماحدث في يوم من أيام الصيف قبل عشرين عاماً. نقلت ذلك، على حد قولها، من بيتهوفن نفسه. عام 1812 (أي بعد عام من عامِ النظارةِ المكسورةِ الأسوَد)، جاء هذا لقضاء بضعة أيام في تبليتْز حيث التقى للمرة الأولى بـِ غوته. قاما بنزهة معاً. وبينما كانا يسيران في أحد الممرات، فجأةً ظهرتْ أمامهما الامبراطورةُ ترافقها عائلتها ووزراؤها. توقف غوته الذي لمح الموكبَ ولم يعد يسمع ما يقوله بيتهوفن، تَنحّى جانباً ونزع قبعته. أما بيتهوفن فقد مكّنَ قبعته فوق رأسه، قطّبَ حاجبيه الكثّين اللذين طالا بضعة سنتيمترات أخرى، وتوجه نحو الأرستقراطيين دون تخفيف سرعة خطاه. هم الذين توقفوا، أفسحوا له لكي يمرّ، حيّوه. لم يلتفِتْ إلا لاحقاً لكي ينتظر غوته. عندئذٍ، قال له رأيَهُ بسلوكه الذليل وعنّفَهُ كمُدّعٍ بليدٍ صغير.

هل وقع هذا المشهد حقاً؟ هل اخترعه بيتهوفن؟ كلياً؟ أم عَقّدَه قليلاً وحسب؟ أم لعلّ بِتينا هي التي عَقّدَتْهُ؟ أم أنها اختلقته جملةً وتفصيلاً؟ لن يعرف الجواب أحدٌ قط. لكن المؤكد أنها وهي تكتب رسالتها لِهِرمان فون باكلر، فهمت القيمةَ التي لا تُثَمّن لهذه الطرفة، الوحيدةَ التي يمكن أن تكشف المعنى الأعمق لقصةِ الحب بينها وبين غوته. ولكن كيف تجعل الآخرين يعرفونها؟ تسأل هرمان فون باكلر في رسالتها: «هل تعجبك القصة؟ Kannst Du sie brauchen؟ هل يمكنك استخدامها؟» وباعتبار فون باكلَر لم يكن ينوي استخدامها، علّلَت نفسَها أولاً بمشروع نشر جميع المراسلات التي تبادلتها مع الكونت، ثم انتهت إلى العثور على الحل الأفضل بما لا يُقاس: عام 1839، نشرتْ في مجلة Athenaum ، الرسالةَ التي روى فيها بيتهوفن ذاتُه، هذه القصة! لم يُعثَر قط على النسخة الأصلية من هذه الرسالة العائدة لعام 1812، ولايوجد غير النسخة المكتوبة بخط بِتينا. تشير تفاصيلُ

عديدة (التاريخ الدقيق للرسالة مثلاً) إلى أن بيتهوفن لم يكتبها أبداً، أو على الأقل، لم يكتبها مثلما نسخَتْها بِتينا. ولكن ما أهمية إذا كانت الرسالةِ مزيفة أو نصف مزيفة، فقد اشتُهرت الطرفةُ وفَتَنَت الجميع. فجاةً اتَّضح كل شيء: ليس مصادفةً أن يفضِّلَ غوته قطعةَ نقانق على حبٍّ كبير: ففي حين أن بيتهوفن رجل متمرد يمضي إلى الأمام بقبعته المشدودة على رأسه ويداه خلف ظهره، فإنَّ غوته رجل ذليل ينحني تبجيلاً على جانب أحد الممرات.

14

درست بِتينا الموسيقا، بل إنها أَلَّفَتْ بعضَ القطع. كانت إذن قادرة على فهم الجديد والجميل في موسيقا بيتهوفن. مع ذلك، أطرح السؤال: هل أسرَتْها موسيقا بيتهوفن بِذاتِها، بعلاماتها؟ أم بما تُمثِّلُهُ، أي بعبارة أخرى، عبرَ القَرابة الغائمة التي تربطها بالمواقف والأفكار المشتركة بين بِتينا وجِيلِها؟ بعد كل حساب، هل يوجد حب للفن، هل وُجِد أبداً؟ أليسَ وهماً؟ حين أعلن لينين عن حبه لمقطوعة بيتهوفن *الأباسيوناتا*، ماالذي كان يحبه في الحقيقة؟ ماالذي كان يسمعه؟ الموسيقا؟ أم صخباً نبيلاً يذكِّرُهُ بالاضطرابات الفخمة لروحِهِ المولعة بالدم والأخوَّة والشَّنق والعدالة والمطْلق؟ هل كان يسمع الموسيقا أم يدَعُها فقط تدخل إلى نفسه، في أحلام يقظةٍ لاصلة لها بالفن ولا بالجمال؟ ولكن لنعُدْ إلى بِتينا: هل كان يجذبها بيتهوفن الموسيقي، أم بيتهوفن المُعارِض لِ غوته؟ هل أحبَّت موسيقاه حباً خفياً كذلك الحب الذي يجعلنا نولَع باستعارةٍ سحرية، بتمازُجِ بين لونين فوق لوحة؟ أم أحبَّتهُ بذلك الشغف الآسر الذي يقود للانتساب إلى حزب سياسي؟ أياً كان (ولن نعرف قط ماكان)، فقد أرسلت بِتينا إلى العالَم صورة بيتهوفن متقدماً إلى الأمام، وقبعته مثبتة فوق رأسه، فتابعت هذه الصورة سَيْرَها بمفردها عبر القرون.

في عام 1927، بعد مئة عام من وفاة بيتهوفن، طلبت مجلةٌ ألمانية، *Die literarische Welt*، من أهم المؤلفين الموسيقيين أن يحددوا ماذا كان يمثل بيتهوفن بالنسبة لهم. لم تكن أسرة التحرير تتخيل إعداماً بعد الوفاة، بهذا الشكل، للرجل ذي القبعة المغروسة فوق جبينه: أعطى أوريك عضو جماعة الستة، تصريحاً باسم جميع زملائه: إن بيتهوفن لايعنيهم إلى درجة أنه لايستحق حتى أن يكون موضوع نزاع. هل يمكن يوماً إعادة اكتشافه، وإعادة الاعتبار إليه، مثلما حدث لِ باخ قبل مئة عام؟ هذا مستبعَد! مضحك! أكَّد جاناسيك

بدوره أيضاً أن نتاج بيتهوفن لم يبهجه قط. ولخَّصَ رافيل: إنه لم يكن يحب بيتهوفن، لأن مجدَهُ لم يقُمْ على موسيقاه الناقصة بطبيعة الحال، بل على أسطورة أدبية نابعة من سيرته الذاتية.

أسطورة أدبية تقوم، والحالُ هذه، على قبّعتين: واحدة مغروسة عميقاً فوق جبينه حتى الحاجبين الهائلين، والأخرى في يد رجلٍ ينحني عميقاً. يحب المشعوذون استعمالَ القبّعات. يخفون الأشياء في داخلها، أو يُخرجون منها حماماتٍ تطير نحو السقف. وبِتينا أخرجت من قبعةِ غوته طيورَ خُنوعِهِ القبيحةَ، وأخفَتْ في قبعة بيتهوفن (دون أن تقصد حتماً) كلَّ موسيقاه. لقد ادَّخَرَت لِ غوته مصيرَ تيشو بْراهيه وكارتر: خلوداً مضحكاً. لكن الخلود المضحك يترصَّدُنا جميعاً. بينما يرى رافيل أن بيتهوفن السائر إلى الأمام بقبّعته المغروسة حتى الحاجبين أكثر إضحاكاً بكثير من غوته الذي ينحني بعمق.

بالنتيجة، حتى إذا كان صَوْغُ الخلود وتشكيلُهُ مقدَّماً والتلاعُبُ به، أمراً ممكناً، فإنه لا يتحقق أبداً مثلما خُطِّط له. أصبحت قبعةُ بيتهوفن خالدة. وفي هذا الصدد نجحت الخطة. أما المعنى الذي سيدور حول القبعة الخالدة، فلن يستطيع أحدٌ التكَهُّنَ به.

15

قال همنغواي: «كما تعرف يا جوهان، أنا أيضاً لا أنجو من قرارات اتهاماتهم المستمرة. فبدلاً من أن يقرؤوا كتبي، يؤلِّفون كتباً عني. يبدو أني لم أحب زوجاتي ولم أهتم بابني اهتماماً كافياً، وحطَّمتُ أنفَ أحد النقَّاد، ولم أكن على قدر كافٍ من الإخلاص، وكنتُ متعجرفاً وذُكوريّاً، وتَفاخَرْتُ بمئتين وثلاثين جرحاً بسبب الحرب، ولم أُجرَح سوى مئتينِ وستة جروح. يبدو أني كنت أمارس العادة السرية، وأني كنت سيئاً مع أمي.

- وماذا تريد إذاً، إنه الخلود، قال غوته. الخلود دعوى أبديّة.

- إذا كان دعوى فالأمر يحتاج إلى قاضٍ حقيقي! وليس إلى معلِّمة مسلَّحة بمقرَعةٍ في إحدى القرى.

- المقرعة التي تلوِّح بها معلِّمةٌ في قرية، تلك هل الدعوى الأبدية! وهل تخيَّلتَ شيئاً مختلفاً يا إرنست؟

- لم أتخيل شيئاً. أمِلتُ فقط بأنني سأعيش مرتاحاً قليلاً بعد موتي.

- فعلتَ كلَّ شيء لكي تصير خالداً.

- هراء! ألَّفتُ كتباً، هذا كل شيء.

- هوذا بالضبط! قهقة غوته.

- أن تكون كتبي خالدة، لا أُمانِعُ قط. لقد كتبْتُها بطريقة يصعب معها تغيير كلمة واحدة. لقد فعلتُ كل شيء لكي تُقاوم تقلُّبات الجو. أما أنا كإنسان، كـ إرنست همنغواي، فلا أبالي بالخلود!

- أفهمكَ يا إرنست. ولكن كان عليكَ أن تبدو أكثر حذراً وأنت حيّ. أما بعد الآن فلا يمكن فعل الكثير.

- أكثر حذراً؟ هل تُلمِّح لما كنت أتباهى به؟ حسناً، نعم، كنتُ مثل الديك في شبابي. كنتُ ألفِتُ الأنظار، أتلذَّذُ بالقصص التي تنتشر

على حسابي، ولكن صدِّقني، مهما بلغتُ من التبجُح، فلم أكن وحشاً، لم أفكر كثيراً بالخلود! وفي اليوم الذي فهمتُ فيه أنه يتَرَقَّبُني، تملَّكَني الجزَع. ونصحتُ الناسَ مئة مرةٍ بعدم التدخل في حياتي. لكني كلما نصحتُهُم أكثر تفاقَمَ الوضع. استقريتُ في كوبا هرباً منهم. وحين أعطوني جائزة نوبل، رفضتُ الذهاب إلى استوكهولم. أقول لك إني لم آبَه بالخلود، بل وأكثر من ذلك: في اليوم الذي انتبهتُ فيه بأن الخلود يضمني بين ذراعيه، كان الرعب الذي شعرت به بسبب ذلك أسوأ حتى من الرعب من الموت نفسه. يستطيع الإنسانُ وضعَ حدٍّ لحياته، لكنه لايستطيع وضع حدٍّ لخلوده. عندما يأخذكَ على سفينته، لن تستطيع النزول منها ثانيةً أبداً، وحتى إذا أحرقتَ دماغَكَ مثلي، ستبقى على السفينة ومعكَ انتحارُكَ، وذاك هو الرعب ياجوهان، إنه الرعب. متُّ مستلقياً فوق الجسر، وكنتُ أرى زوجاتي الأربع مقرفصات يكتبن كل مايعرفنه عني، ووراءهن ابني الذي يكتب أيضاً، وجرترود ستاين، الساحرة العجوز، كانت هناك تكتب، وجميع أصدقائي كانوا هناك وراحوا يتبادلون كل القيل والقال، كل قصص النميمة التي سمعوها عني، ويهرع خلفهم مئاتُ الصحافيين، موجِّهين ميكروفوناتهم، ويقوم جيشٌ من الأساتذة في كل جامعات أمريكا، بتصنيف ذلك كله، تحليله، تطويره، مُلَفِّقين آلاف المقالات ومئات الكتب».

16

راح همنغواي يرتجف وأمسك غوته يده. «إرنست، اهدأ. اهدأ ياصديقي. أنا أفهمكَ. ماترويه يذكّرني بحلم، آخر أحلامي. لم أحلم بعده أو أني حلمتُ أحلاماً مشوشة بحيث لم أعد أستطيع تمييزها عن الواقع. تخيَّلْ صالةَ مسرحِ دمى صغيرة. أنا وراء الخشبة، أدير الدمى وأستظهر النص بنفسي. كان عرضاً لِ فاوست. فاوست خاصتي. بالمناسبة، هل تعرف أن نَصَّ فاوست لايكون في أي مكان أجمل منه في مسرح الدمى؟ لذا كنتُ في غاية السعادة لعدم وجود ممثلين، ولِتَمَكُّني بنفسي من استظهار الأشعار التي راح رجْعُها يتردد ذلك اليوم على نحو أجمل مما في أي وقت آخر. ثم نظرتُ فجأةً إلى الصالة ولاحظتُ أنها فارغة، فارتبكت. أين المشاهدون؟ هل فاوست مضجِرٌ حتى ذهب الجميع؟ ألا أستحق حتى التصفير؟ نظرت حولي مُربَكاً وأصابني الذهول: كنتُ أتوقع أن أجدهم في الصالة، وكانوا جميعاً وراء الخشبة! راحوا يراقبونني بِعيونٍ مُحَمْلِقة. حالما التقت نظراتُنا راحوا يصفِّقون. وفهمتُ أن العَرض الذي يريدون رؤيته ليس عرضاً للدمى، بل أنا نفسي. ليس فاوست، بل غوته! عندها تملَّكَني رعبٌ شبيهٌ جداً بالرعب الذي تكلَّمتَ عنه للتو. شعرتُ أنهم يريدونني أن أقول شيئاً، لكني كنتُ عاجزاً عن ذلك. تركتُ الدمى فوق المنصة المضاءة التي لم ينظر إليها أحد وأنا منقبض الحلْق. حاولتُ الحفاظ على سكينةٍ لائقة، وتوجهتُ دون كلمة نحو علاقة الثياب لأتناول قبعتي. وضعتُها فوق رأسي ومضيتُ باتجاه بيتي دون أن أعير جميع أولئك الفضوليين أي انتباهٍ. جهدتُ حتى لا أنظر يساراً أو يميناً أو خاصةً إلى الخلف، لأني كنت أعرف أنهم في إثري. أدرتُ المفتاح وفتحتُ باب بيتي الثقيل، وصفقتُهُ خلفي بسرعة. أشعلتُ مصباح الزيت، أمسكت به بيدي المرتجفة، وتوجهتُ إلى مكتبي لكي أنسى هذه المغامرة المزعجة أمام مجموعتي من الفلزات. لكني بالكاد وضعتُ المصباح فوق المكتب،

حتى اتجه بصري نحو النافذة: رأيت وجوههم يلتصق أحدها بالآخر، وفهمتُ بأنني لن أتخلص منهم بعد الآن أبداً، أبداً، أبداً. تَبَيَّنَ لي من عيونهم الكبيرة المحدِّقةِ بي أن المصباح يضيء وجهي. أطفأتُهُ مدركاً بأني أرتكب خطأً: بدؤوا يفهمون أني أختبئ منهم، أني خائف، وسيندفعون أكثر. وباعتبار أن الخوف تغلّب على العقل، ركضتُ إلى غرفة نومي، انتزعتُ ملاءة السرير لكي أغطي بها رأسي وتسمَّرتُ في ركنٍ من الغرفة، ملتصقاً تماماً بالجدار..».

17

ابتعد همنغواي وغوته على طرقات العالم الآخر وتسألونني من أين جاءتني فكرة وضع هذين الاثنين تحديداً معاً. هل يمكن لأحد أن يتخيل ثنائياً أكثر تعسفاً؟ ليس لديهما شيء مشترك! وماذا في هذا؟ مع مَن، حسب رأيكم، كان يمكن أن يحب غوته قضاء وقته في العالم الآخر؟ مع هردر؟ مع هولدرلين؟ مع بِتينا؟ مع إكِرمان؟ تذكّروا آنييس ونفورَها من تخيُّلِ أنها، بعد موتها، سيتوجب عليها إلى الأبد، سَماعُ أصوات النساء نفسها التي تسمعها كل مرةٍ في الساونا. لم تكن ترغب بلقاء بول أو بريجيت ثانية! لماذا ينبغي على غوته إذن أن يرغب بعد موته بحضور هردر؟ أجرؤ حتى أن أقول بأنه لم تكن لديه أية رغبة برؤية شيلر من جديد. لم يكن بالطبع ليعترف بذلك وهو حي، لأنه سيكون حساباً ختامياً بائساً ألاّ يكون له أي صديق كبير في حياته. كان شيلر بالتأكيد أعزَّ أصدقائه. ولكن الأعزَّ تعني أعزَّ من جميع الآخرين الذين، بصراحة، لم يكونوا أعزاء بذلك القدر. كانوا معاصريه ولم يختَرْهُم. حتى شيلر لم يختَرهُ. حين اضطر يوماً إلى الرضوخ لواقع أنهم سيحيطون به طيلة حياته، عصَرَ الغمُّ قلبَهُ. ماالعمل، عليه أن يرضخ. ولكن لماذا سيتمنى مخالطتهم بعد موته؟

لقد دفعَني حبٌّ نزيه خالصٌ للتفكير إذن بأن أجعل بصحبته شخصاً يمكن أن يفتنه (إذا نسيتم أذكّرُكُم بأن غوته كان مهتمّاً جداً بأمريكا في حياته)، شخصاً لايذكّرُهُ بتلك العُصبة من الرومانسيين ذوي الوجوه الممتقعة، التي استولَتْ على ألمانيا في أواخر حياته.

قال همنغواي: «تعرف ياجوهان، إنها لفرصةٌ عظيمة جداً أن أكون بصحبتك. الناس يرتجفون أمامك من الاحترام، بحيث أن زوجاتي، وحتى جرترود ستاين العجوز، يتجنَّبْنَكَ من أبعد نقطةٍ يرينكَ فيها». ثم راح يضحك: «إلا إذا كان ذاك بسبب زيِّكَ العجيب!»

لكي أجعل كلمات همنغواي هذه قابلة للفهم، عليَّ الإشارة إلى

أن الخالدين يُسمَح لهم، أثناء نزهاتهم في العالم الآخر باختيار هيئة الجسم التي يفضِّلونها من بين جميع الهيئات الجسدية التي اتَّخذوها وهم أحياء. واختار غوته الهيئة الحميمة لسنواته الأخيرة. عدا الأقرباء لم يعرفه أحد بهذه الهيئة: كان يضع واقيةً وجهٍ خضراءَ اللون وشفافة مثبّتة حول الرأس بحبل رفيع. ينتعل خفاً ويتدثَّر، خشية البرد، بِشالٍ هائل متعدد الألوان.

حين سمع الحديث عن زيِّهِ العجيب، ضحك ضحكةً سعيدة كما لو أن همنغواي وجَّه له مديحاً. ثم مال نحوه وقال بصوتٍ خفيض: «إني ألبس هكذا بسبب بِتينا. مع ذلك، فحيثما ذهبَت تحكي عن حبها الكبير لي، لذا أريد أن يرى الناسُ موضوع هذا الحب! ما أن تراني من بعيد، حتى تفرُّ هاربةً. وأعرف أنها تدقُّ الأرض بقدميها غضباً من رؤيتي أتجول هنا بهذه الهيئة: بلا أسنان، بلا شعر، وبهذا الشيء المضحك فوق عينيّ».

الفصل الثالث

النضال

تعود ملكية محطة الراديو التي أستمع لها، للدولة، لذا فهي لاتبثُّ الإعلانات، بل تتناوب الأخبارَ والتعليقات مع أحدث الأغاني المكرورة لدرجة أنني لاأعرف أبداً أي محطةٍ أسمع، وتزداد لامعرفتي باعتباري أغفو وأغفو مجدَّداً في كل آن. أعلم، وأنا غارق في نصفِ نَوْم أن مليونين من الموتى سقطوا منذ نهاية الحرب على طرقات أوروبا، والمعدل السنوي في فرنسا عشرة آلاف قتيل وثلاث مئة ألف جريح، جيش كامل من فاقِدي الأرجُل وفاقِدي الأذرُع وفاقدي الآذان وفاقِدي العيون. وقد اقترح النائب بِرتران بِرتران (هذا الاسم جميل كأنه ترنيمة مَهْد) تبنِّي إجراء ممتاز، لكن النوم غلبني في تلك اللحظة جدِّيًّا فلم أعرفه إلا بعد نصف ساعةٍ عندما أُعيد الخبر نفسه: عرضَ النائب بِرتران بِرتران صاحب الاسم الشبيه بترنيمة مَهْد، على المجلس مشروعَ منع أي إعلان دِعائي للبيرة. نتجت عن ذلك عاصفةٌ كبيرة في المجلس. اعترض نوَّاب كثيرون على المشروع يؤيدهم ممثلو الإذاعة والتلفزيون الذين قد يؤدي منعٌ من هذا النوع إلى خسارة الكثير من الأموال. بعدها سمعتُ صوتَ بِرتران بِرتران نفسه. يتكلم عن المعركة ضد الموت، عن النضال من أجل الحياة. تذكِّرُني كلمةُ «نضال» التي قالها خمس مراتٍ في خطابه القصير، بوطني القديم، براغ، بالأعلام الحمراء والملصقات، نضال في سبيل السعادة، نضال في سبيل العدالة، نضال في سبيل المستقبل، نضال في سبيل السلام. نضال في سبيل السلام حتى إبادة الجميع من قِبَل الجميع، أمر يجعلنا نؤكد على حكمة الشعب التشيكي. لكني كنتُ قد غفوت ثانيةً (يأخذني نومٌ هانئٌ كلَّ مرةٍ يلفظ فيها اسم بِرتران بِرتران) ثم استيقظت لأسمع شرحاً حول العناية بالحدائق. ضبطتُ المؤشر على المحطة المجاورة. هنا يتحدثون عن النائب بِرتران بِرتران وعن منع أي إعلان عن البيرة. تتبدى لي الصِّلاتُ المنطقية شيئاً فشيئاً: يُقتَل الناس في

السيارات مثلما يُقتلون في ساحة المعركة، لكن من غير الممكن منعُ السيارات لأنها موضع فخر الإنسان المعاصر. هناك نسبة مئوية معينة من الكوارث لايمكن فصلها عن ثَمَلِ السائقين، ولكن من غير الممكن منع النبيذ الذي هو مجد فرنسا العريق. يعود جزء من حالات السُكْر العامة إلى البيرة، لكن البيرة كذلك لايمكن منعها، لأن ذلك قد يُحدِث خرقاً للمعاهدات الدولية المتعلقة بحرية الأسواق. ثمة نسبةٌ معينة من شاربي البيرة تُحَرَّض على الاشتراك في جلسات شُربِ البيرة بتأثير الحملات الإعلانية، الأمر الذي يكشف في نهاية الأمر عن كعبِ أخيل العدو: هذا هو المكان الذي قرر النائبُ الشجاعُ أن يطلِق النار عليه! ليحيا بِرتران بِرتران، قلتُ في نفسي، ولكن بما أن لهذا الاسم مفعول ترنيمة المهد عليّ، غفوتُ في الحال، حتى اللحظة التي دوى فيها صوت معروف تماماً، صوت مخملي فاتن، نعم، إنه المُذيع برنار، ولأنه لم تقع ذلك اليوم أحداث سوى تلك المتعلقة بالطرقات، فقد راح يروي: هذه الليلة، جلست فتاة على قارعة الطريق مديرةً ظهرَها للسيارات. تَجَنَّبَتْها في اللحظة الأخيرة ثلاثُ سياراتٍ لتتحطم واحدةً بعد أخرى في الهوّة. ثمة قتلى وجرحى. بعد أن أخفقت المنتَحِرةُ في مسعاها، مضت دون أن تترك أثراً، ولم نعلم عن وجودها إلا من خلال شهادات الجرحى المتقاربة. أفزعني هذا الخبر حتى لم أعد أستطيع النوم ثانيةً. لم يبقَ لي إلا النهوض وتناول الإفطار والجلوس إلى آلتي الكاتبة. لكني بقيت وقتاً طويلاً أيضاً عاجزاً عن التركيز، أمامي تلك الفتاة المتكورة على الطريق، تضع جبينها بين ركبتيها، وأسمع الصرخات التي ترتفع من الهوة. يجب أن أطرد هذه الصورة بالقوة حتى أتمكن من إكمال روايتي التي بدأت على ضفة مسبح، إذا كنتم تذكرون، حين رأيتُ، وأنا أنتظر البروفسور آفناريوس، امرأةً مجهولة تحيي مدربها. ثم رأينا هذه الحركة مرة أخرى حين استأذنتْ آنييس من زميل صفها الخجول. ولقد كرَّرَتْها كلُّ مرةٍ أوصلَها فيها صديقٌ إلى سياج الحديقة. كانت لورا الصغيرة تختبئ خلف دغل وتنتظر عودة أختها.

أرادت مشاهدةَ القبلة التي يتبادلانها، ثم اللحاق بِ آنييس حين تعود هذه بمفردها نحو باب البيت. راحت تنتظر اللحظة التي تلتفت فيها آنييس لكي تلوّح بذراعها في الهواء. كانت هذه الحركة بالنسبة للبنت تنطوي بشكل سحري على الفكرة الضبابية للحبّ الذي لاتعرف عنه شيئاً، والذي سيظل بالنسبة لها مرتبطاً إلى الأبد بصورةِ أختٍ كبرى فاتنة وحنونة.

حين فاجأت آنييس أختَها لورا وهي تُقَلِّد هذه الحركة تحيةً لرفيقاتها الصغيرات، وجدَتْها كريهةً، وقررت منذ ذلك الوقت، كما نعرف، الاستئذان من أصدقائها بتحفُّظ، دون تظاهرات. تُتيح لنا قصةُ الحركة المختصرةُ هذه تَبَيُّنَ الآلية التي تحكم العلاقات بين الشقيقتين: الصغرى تقلد الكبرى، تمد يديها نحوها، لكن هذه تفلت منها دائماً في اللحظة الأخيرة.

بعد حصول آنييس على البكالوريا، ذهبت إلى باريس لمتابعة دراستها. حقدت عليها لورا بسبب تخلّيها عن المناظر التي أحبّتاها معاً، لكنها هي أيضاً سُجِّلَت في باريس بعد شهادة البكالوريا. كرست آنييس نفسها للرياضيات. حين أنهت دراستها، تنبّأ لها الجميعُ بمستقبل علمي لامع، لكن آنييس وبدلاً من متابعة أبحاثها، تزوجت من بول وقبلت وظيفة تافهة رغم أجرها الجيد، دون أي أفقٍ مَجيد. حزنت لورا بسبب ذلك وقررت، فورَ دخولها إلى المعهد الموسيقي، أن تصحح إخفاق أختها وتصبح شهيرةً بدلاً منها.

في أحد الأيام، قدَّمَتْ لها آنييس بول. لحظة لقائهما بالذات، سمعت لورا شخصاً غير مرئي يقول لها: «هاهو رجل! الرجل الحقيقي، الوحيد. لايوجد غيره في العالم». مَن كان المتكلِّم غير المرئي؟ ربما آنييس نفسها؟ نعم، هي التي كانت تدل أختَها على الطريق في الوقت نفسه الذي تَسُدُّهُ فيه أمامها.

تَعامَلَ معها الثنائي آنييس وبول بِودٍّ شديد، اهتَمّا بها بعنايةٍ أشْعَرَتْها بانها في بيتها في باريس مثلما كانت في مسقط رأسها في

الماضي. أشعرها البقاء هكذا في الجو الأُسَري، بسعادةٍ لم تمضِ دون كآبة: الرجل الوحيد الذي تستطيع أن تحبه، هو في الوقت نفسه الرجل الوحيد الممنوع عليها. باتت حالاتُ الغبطة تتناوب مع نوبات الغم، تصمت وتضيع نظرتها في الفراغ، فتمسك آنييس يديها قائلةً: «مابكِ يا لورا؟ مابكِ يا أختي الصغيرة؟» أحياناً، بول هو الذي يمسك بيديها، في الموقف نفسه والانفعال نفسه، ويغرق الثلاثةُ في مغطسٍ مثيرٍ من العواطف الممتزجة: أخوّة وعشق، تعاطف وشهوانية.

ثم تزوجَتْ. كانت بريجيت، ابنةُ آنييس، في العاشرة من عمرها، وقررت لورا أن تهديها ابنَ خالةٍ صغير أو ابنةَ خالة. رَجَتْ زوجَها أن يُحبِلها، فقام بالمهمة بلا صعوبة، لكن النتيجة كانت محزِنة: أجهضت لورا وأنذرها الأطباء بأنها لن تستطيع أن تحمل بعد الآن دون الخضوع لعمليات جراحية خطيرة.

النظارة السوداء

افتُتِنَتْ آنييس بالنظارات السوداء منذ أيام المدرسة. لم تكن ترتديها لحماية عينيها بقدر ما تفعل لكي تبدو جميلةً ومحيِّرة. أصبحت النظاراتُ هَوَسَها: مثلما يملك بعضُ الرجال خزانةً مليئة بربطات العنق، ومثلما تملأ بعضُ النساء علبَ مجوهراتهن بالخواتم، راحت آنييس تجمع النظارات السوداء.

أما لورا، فقد بدأت تضع النظارات السوداء، من جهتها، في اليوم التالي لإجهاضها. راحت آنذاك تضعها بشكل شبه مستمر، معتذرةً من أصدقائها: «عذراً، لقد شوَّهَني البكاء، لاأستطيع الظهور بدونها». منذ ذلك الوقت أصبحت النظارة السوداء تعني لها الحداد. لم تكن تضعها لكي تخفي بكاءها، بل لكي تقول بأنها تبكي. أصبحت النظارة بديلاً عن الدموع، لِكونها تمتاز عن الدموع بأنها لا تُتْلِف جفنيها ولا تُسبِّب لهما الاحمرار أو الانتفاخ، لِكونها أكثر ملاءمة.

في هذا أيضاً، كانت آنييس هي مَن أوحى لِلورا بِحُب النظارات السوداء. لكن قصة النظارة تُبيِّنُ، من ناحية أخرى، أن العلاقة بين الأختين لن تنحصر في تقليد الصغيرة للكبيرة. نعم كانت تقلِّدها، ولكنها في الوقت ذاته تُصَحِّحُها: كانت تمنح النظارة السوداء معنىً أعمق، معنى أكثر رصانة، مُرغِمَةً نظارةَ آنييس، إذا صحَّ القول، على الاحمرار من عبثِها. حين تظهر لورا بنظارتها السوداء، كان ذلك يعني دائماً بأنها تتألم، فتشعر آنييس أنَّ عليها نزع نظارتها، تَواضُعاً وكَياسةً.

تكشف قصةُ النظارة عن شيء آخر أيضاً: تبدو آنييس شخصاً آثَرَهُ القدَرُ، وتبدو لورا شخصاً عاكَسَهُ القدَر. وانتهت كلاهما إلى الاعتقاد بأنهما غير متساويتين إزاء القدر، الأمر الذي أثَّرَ على آنييس أكثر مما أثَّرَ على لورا. راحت تقول: «أختي الصغيرة تعشقني، والنَّحسُ ملتصق بها»، لذا فرِحتْ لاستقبال لورا في باريس

وقدّمَتْ لها بول راجيةً إياه أن يعاملها بصداقة. ثم وجدتْ بيتاً صغيراً لطيفاً في الجوار لأجل لورا، ودعَتْ أختَها إلى بيتها كل مرة ظنَّتها فيها حزينةً. إلا أنها عبثاً فعلت، فقد بقيت هي دوماً الإنسانةَ التي يؤْثِرُها القدَرُ ظُلماً، ولورا هي تلك التي لا يحبها القدر.

ملكَتْ لورا موهبةً موسيقية عظيمة، فكانت تعزف بشكل جيد للغاية على البيانو، ومع ذلك فقد قررت بِعِنادٍ أن تدرس الغناء في المعهد الموسيقي. «حين أعزف على البيانو، أجد نفسي أمام أداة غريبة عني وعدائية. الموسيقا ليست لي بل للأداة السوداء الكائنة أمامي. وحين أغني، على العكس، يتحول جسدي إلى أورغ وأُصبِحُ موسيقا». لم يكن الذنب ذنبها إذا كان صوتها، لسوء الحظ، ضعيفاً جداً قادها إلى الفشل: لم تصبح مغنية إفرادية، وانحصرت طموحاتُها الموسيقية طيلة ماتبقى من حياتها في جوقةٍ من الهُواة، تذهب إليها مرتين في الأسبوع للتمرن على بعض الحفلات الموسيقية السنوية.

كذلك انهارَ زواجُها الذي وضعتْ فيه كل نواياها الحسنة، بعد ست سنين. صحيح أن زوجها الشديد الثراء ترك لها شقة جميلة ودفع لها معونة غذائية جيدة، الأمر الذي أتاح لها شراء متجر كانت تبيع فيه الفراء بِمهارةٍ فاجأت الجميع، لكن هذا النجاح كان أكثر عاميّةً من أن يُصلِح الظلمَ الذي تعرَّضَتْ له على مستوىً أرفع بكثير: روحيٍّ وعاطفي.

أخذت، بعد طلاقها، تبدِّل عشاقها، ونالت سمعةَ العشيقة الشغوفة، وراحت تتظاهر بأنها تقاسي المحن من عشاقها. «عرفتُ في حياتي رجالاً كثيرين»، كانت كثيراً ما تقول بِرَنَّةٍ رصينة وكئيبة، كما لو أنها تريد أن تشتكي من القدر.

تجيب آنييس «أحسدكِ»، فتضع لورا نظارتها السوداء، دليل حزن.

لم يفارقها أبداً الإعجابُ الذي شعرت به في طفولتها عند رؤية

آنييس تُحَيِّي أصدقاءها قرب سياج الحديقة، ولم تستطع إخفاء خيبتها في اليوم الذي أدركت فيه أن أختها تخلّت عن كل طموح علمي.

تقول آنييس دفاعاً عن نفسها «علامَ تلومينني؟ أنتِ تبيعين الفراء بدلاً من الغناء في الأوبرا، وأنا، بدلاً من السفر من مؤتمر إلى مؤتمر، أشغل منصباً تافهاً في مؤسسة معلوماتية.

ـ لكنني بذلت كل مابوسعي حتى أتمكن من الغناء. أما أنت، فقد تخلّيتِ طوعاً عن طموحاتك. أنا هُزِمتُ وأنتِ استسلمتِ.

ـ ولماذا يجب عليَّ أن أنجح؟

ـ آنييس! ليس للمرء سوى حياة واحدة! يجب النهوض بها! علينا مع ذلك أن نُخلِّف شيئاً وراءنا!

ـ نخلِّف شيئاً وراءنا؟» كررتْ آنييس بلهجة مندهشة ومرتابة.

أعربت لورا عن عدم موافقتها بِشبه الأليمة: «آنييس، أنت سلبية!»

هذا المأخذ، كانت كثيراً ماتأخذه على أختها، ولكن ذهنياً. لم تفصح عنه بصوت عال إلا في مناسبتين أو ثلاث. المرة الأخيرة كانت بعد وفاة والدتهما، حين رأت والدها يمزق الصور. مافعله الأب لم يكن مقبولاً: راح يمزق جزءاً من الحياة، حياتها المشتركة مع أمها، يمزق صوراً، ذكرياتٍ ليست ملكاً له فحسب، بل ملكاً لكل العائلة، وابنتيه خصوصاً. لم يكن له الحق بالتصرف على ذلك النحو. راحت تصرخ به وأخذت آنييس موقف الدفاع عن الأب. وحين بقيتا لوحدهما، تشاجرتا للمرة الأولى في حياتهما، بحبٍّ وكراهية. «أنتِ سلبية! أنتِ سلبية!» صرخت لورا، ثم وضعت نظارتها وهي تبكي من الغضب الشديد، ومضت.

قام الفنان الشهير سلفادور دالي وزوجته، وهما مسنان جداً، بترويض أرنبٍ عاش معهما دون أن يبتعد عنهما خطوة. كانا يحبانه كثيراً. اضطرا يوماً للسفر في رحلة طويلة، وتناقشا حتى وقت متأخر من الليل حول ما سيفعلانه بالأرنب. كان من الصعب اصطحابه، ولكن الأصعب أن يعهدا به لأحد، بسبب حذر الأرنب من البشر. في اليوم التالي، أعدَّت غالا الغداء وتلذَّذ دالي بالأكل، حتى اللحظة التي فهِمَ فيها أنه يأكل يخنة الأرنب. نهض عن المائدة وركض نحو المرحاض لكي يتقيأ أرنبَهُ الصغير العزيز، رفيق أيام شيخوخته المخلص. بالمقابل، كانت غالا سعيدةً بدخول حبيبها في جوفها، داعبَ هذا الجوفَ ببطءٍ وصارَ جسدَ سيدتِهِ. لم تعرف طريقةً لإتمامِ الحبِّ أشملَ من إدخالِ الحبيب في المعدة. ومقارنةً مع انصهارِ الأجساد هذا يبدو لها فِعْلُ الحب الجسديِّ رغبةً زهيدة.

كانت لورا مثل غالا، وآنييس مثل دالي، تحب كمّاً من الناس، رجالاً ونساءً، غير أنها إذا أَلْزَمَها عقدُ صداقةٍ ما عجيبٌ، بِواجبِ العناية بأنوف هؤلاء، وتمخيطِهاِ بانتظام، فهي تفضّل العيشَ دون أصدقاء. وكانت لورا التي تعرف ممَّ تنفر أختُها، تنتقدها نقداً لاذعاً: «مامعنى الانجذاب الذي تشعرين به إزاء أحد ما؟ كيف يمكنك استثناءَ الجسدِ من هذا الانجذاب؟ هل يظل الإنسانُ إنساناً دون جسده؟»

نعم، كانت لورا مثل غالا: متماثِلة مع جسدها تماماً، مقيمة فيه تماماً. ولم يكن الجسدُ هو ما يمكن أن تراه في المرآة وحسب: القسم الأثمن موجود في الداخل. هكذا باتت تخصص مكانةً ممتازة في مفرداتها لأسماء الأعضاء الداخلية. ولكي تعبِّر عن اليأس الذي أغرقَها فيه حبيبُها عشية الأمس، كانت تقول: «ما أن ذهب حتى رحتُ أتقيَّأ». ورغم تلميحاتها المتكررة للتقيؤ، لم تكن آنييس متأكدة

من أن أختها قد تقيأت قط. لم يكن التقيؤ حقيقتَها، بل كان شاعريَّتَها: كان الاستعارةَ، الصورةَ الغنائية للخيبة والقرف.

ذات يومٍ ذهبتا فيه للتسوق من متجر ثياب داخلية، رأت آنييس لورا تُداعِب صدارةً تمدُّها لها البائعة. في لحظات من هذا النوع، كانت تفهم ماذا يفصلها عن أختها: الصدارة بالنسبة لِ آنييس هي من الأدوات المكرسة لتعويض عوَزٍ جسدي، مثل الضمادات مثلاً، أو الأجهزة البديلة أو النظارات أو ياقات العنق التي يضعها الأشخاص الذين يعانون من فقرات الرقبة. وظيفة الصدارة هي سَنْدُ شيءٍ أثقل مما هو متوقع، لم يُحسَب وزنُهُ جيداً ويجب دعْمُهُ بعد قيامه، تقريباً مثلما تُدعَم شرفةُ عمارةٍ سيئةِ البناء، بواسطة ركائز ودعامات. بعبارةٍ أخرى: الصدارة تكشف عن الطابع التقني للجسد المؤنث.

كانت آنييس تحسد بول على قدرته على العيش دون الشعور بجسده بشكل دائم. يشهق ويزفر. رئتُهُ تعمل مثل منفاخ كبير مؤتَمَت. إنه يدرك جسَدَهُ على هذا النحو: ينساهُ بابتهاج. حتى إذا كانت لديه متاعب جسدية، فهو لايتكلم عنها أبداً، ليس تواضُعاً، بل بالأحرى تعبيراً عن رغبةٍ مزهوَّةٍ بالأناقة، فليس المرض سوى نقصٍ يَخجَل منه. اشتكى لسنين من قرحةٍ في المعدة، لكن آنييس لم تعرف ذلك إلا في اليوم الذي حملتْهُ فيه سيارة إسعافٍ إلى المستشفى في منتصف نوبةٍ رهيبة طرحَتْهُ أرضاً بالضبط إثر مرافعةٍ دراماتيكية أمام المحكمة. هذا الزهو كان يثير الضحك، لكن آنييس كانت تشعر إزاءه بالأحرى بالتأثر، وتكاد تحسده.

رغم أن بول أكثر زهواً من المعدل المتوسط، تقول آنييس لنفسها، فإن سلوكه يكشف الفَرق بين الشرط الأنثوي والذكري: تُمضي المرأةُ وقتاً أطول بكثير في مناقشة مشاغلها الجسدية. إنها لاتعرف النسيانَ اللامكترثَ للجسد. يبدأ ذلك بصدمةِ المرات الأولى التي تفقد فيها دماً. يَحضُرُ الجسدُ دفعةً واحدة، وتقف أمامه مثل ميكانيكيٍ مكلَّفٍ بإدارة مصنع صغير لوحده: عليها أن تضع الفوط كل شهرٍ، أن تبتلع أقراص الدواء، أن تصحح وضع صدارتها، أن

تكون جاهزةً للإنتاج. كانت آنييس تنظر إلى الرجال المسنين بحسد، ويتشكل لديها انطباع بأنهم يكبرونِ في السن بطريقةٍ مختلفة: فجسد والدها راح يتحوَّل خفيةً إلى ظلِّهِ الخاص، راح يفقد ماديتَهُ، ويقتصر وجوده هنا في الأسفل على شكل روحٍ متجسِّدة بعدمِ اكتراث. بالمقابل، فكلما أصبح الجسدُ الأنثويُّ بلا فائدة أكثر، أصبح جسداً أكثر: حاضر وثقيل، يشبه مصنعاً قديماً مصيره الهدم، لكنَّ أنا المرأة مضطرةٌ للبقاء قربه حتى النهاية بصفةٍ بوابة.

ما هو الشيء الذي كان يمكن أن يغيِّر علاقةَ آنييس بجسدها؟ لاشيء سوى لحظة الإثارة. الإثارة هي الخلاص المؤقت للجسد.

لكن لورا ماكانت لِتوافق حتى على هذه النقطة. لحظة الخلاص؟ لحظة؟ كيف ذلك؟ ترى لورا أن الجسدَ جنسيٌّ منذ البداية، دائماً وكلياً وفي الجوهر. وبالنسبة لها، أن تحب أحداً يعني أن تحمل له جسَدَها، تضع جسدَها أمامه، جسدها كما هو من الخارج ومن الداخل، حتى مع الزمن الذي يُتلِفُهُ بنعومةٍ وبطء.

بالنسبة لِ آنييس ليس الجسدُ جنسياً، ولايصبح كذلك إلا في لحظات نادرة، حين تُسلِّطُ عليه الإثارةُ ضوءاً غير حقيقي، صناعي، يجعلُهُ جميلاً ومشتهىً. لهذا السبب، وحتى إذا لم يعتقد أحد بذلك، تسلَّطَ هاجس الحب الجسدي على آنييس وتمسكت به، فبدونه لن يكون لِبؤس الجسدِ أيُّ مَخرجٍ للنجاة، ويخسر كل شيء. دأبت آنييس على إبقاء عينيها مفتوحتَين عند ممارسة الحب، وإذا وُجِدت مرآةٌ قريبة، راقبت نفسَها فيها: عندها يبدو لها جسدُها مغموراً بالضوء.

لكن النظر إلى جسدها المغمور بالضوء لعبةٌ غادرة. ففي يومٍ كانت فيه آنييس مع حبيبها، وأثناء ممارسة الحب لمحت في جسدها عبر المرآة بعضَ العيوب التي غابت عنها في لقائهما السابق (لم يكونا يلتقيان سوى مرة أو مرتين في العام، في فندق باريسي مغفل كبير) ولم تستطع رفع بصرها عنها: لم تعد ترى عشيقها، ولا

جسدين يتزاوجان، لم تعد ترى سوى الشيخوخة التي بدأت تدبُّ إليها. سرعان ماالختفت الإثارةُ من الغرفة، أغمضت آنييس عينيها وسرّعت حركات الحب لتمنع حبيبها من استشفاف أفكارها: قررت أن يكون ذلك آخر لقاءٍ لهما. شعرت أنها ضعيفة واشتَهَتْ السريرَ الزوجي الذي توجد بقربه لمبة مطفأة على الدوام. اشتَهَتْهُ كَعَزاءٍ، كملجإٍ أمينٍ مصنوع من العتمة.

الجمع والطرح

في عالمنا الذي يظهر فيه عدد يتزايد كل يوم من وجوهٍ تزداد تَشابُهاً، تُعتبر مهمةُ الإنسان غير سهلةٍ إذا أرادَ تأكيدَ تَمَيُّزِ أناهُ وأفلَحَ في إقناع نفسه بِفَرادَتِهِ غيرِ القابلة للتقليد. هناك منهجان لتكوين فَرادَة الأنا: المنهج الجمعي والمنهج الطرحي. تطرح آنييس من أناها كلَّ ماهو خارجي ومستعار، لكي تقترب بهذا الشكل من جوهرها الصِّرف (مخاطِرَةً بالوصول إلى الصفر من خلال عمليات الطرح المتتالية هذه). منهج لورا معاكس تماماً: فلكي تجعل أناها مرئيةً أكثر، وتجعلها أسهل تناولاً، لكي تعطيها مزيداً من الكثافة، تضيف إليها بلا انقطاعٍ مُسنَداتٍ جديدةً تحاول تَمَثُّلَها (مُخاطِرَةً بفقدان جوهر الأنا، تحتَ هذه المُسنَدات المُضافة).

لنأخذ مثلاً قطتها السيامية. فقد وجدت لورا نفسَها وحيدةً بعد طلاقها وشعرت بالتعاسة. أرادت تَقاسُم وحدتها، حتى لو مع حيوان صغير. كانت فكرتها الأولى هي اقتناء كلب، لكنها سرعان مافهمت أن الكلب يحتاج إلى عناية ليست مؤهلةً للسخاء بها، هكذا أتت بقطة سيامية كبيرة جميلة وشريرة. ومن شدة عيشها معها وحديثها عنها لأصدقائها، أعطَتْ هذه القطةَ السيامية، التي اختارتها بالمصادفة ودون قناعة شديدة (فقد أرادت كلباً منذ البداية!)، أهميةً متزايدة باستمرار: امتدحت مقدِراتِها في كل مكان، مرغِمةً الجميع على الإعجاب بها. رأت فيها الاستقلالَ الجميل والكبرياء وحريةَ المشية ودوامَ الفتنة (فتنة مختلفة جداً عن الفتنة البشرية التي تتناوب دوماً مع لحظاتِ خرَقٍ وبشاعة). رأتْ في قطتها السيامية نموذجاً، رأت نفسَها فيها.

لايهم إطلاقاً أن نعرف إذا كانت لورا، من خلال طَبْعها، تشبه قطتها السيامية أم لا، المهم هو أنها رسمتها فوق شِعار نَسَبِها، وأصبحت القطةُ واحدةً من مُسنَدات أناها. ولأن العديد من عشاقها أظهروا دفعةً واحدة تَحَسُّسَهُم من هذا الحيوان الأناني والميّال إلى

الأذى، الذي يبدأ بالهرير والخَرمشة لأتفه سبب، أصبحت القطةُ السياميةُ اختباراً لِسُلطة لورا التي بدا أنها تقول لكل واحد: ستحصل عليَّ، ولكن كما أنا فعلاً، أي مع قطتي السيامية. فالقطة السيامية هي صورة روحها، ومن واجب العشيق تَقَبُّل روحها أولاً، إذا أراد امتلاك جسدها بعد ذلك.

المنهج الجمعي ممتعٌ تماماً إذا أضاف المرء لأناهُ كلباً أو قطةً أو قطعة لحم خنزير مشوية، أو حُبَّ المحيط أو الحمّامات الباردة. وتُصبح الأمور أقلَّ نقاءً إذا قرر المرء إضافةَ حُبِّ الشيوعية أو الوطن، أو موسوليني أو الكنيسة الكاثوليكية أو الإلحاد أو الفاشية أو اللافاشية، إلى الأنا. وفي الحالين يبقى المنهج نفسُهُ: من يدافِع بِعِنادٍ عن تَفَوُّق القطط على الحيوانات الأخرى، يفعل، من حيث الجوهر، الشيءَ نفسه الذي يفعله ذاك الذي ينادي بِموسوليني مُنقِذاً وحيداً لإيطاليا: إنه يمتدِح مُسنَداً لأناه ويوظِّف كل شيء لكي يحظى هذا المُسنَدُ (قطةً كانت أو موسوليني) باعتراف وحُبِّ المحيط كله.

تلك هي المفارقة الغريبة التي يذهب ضحيتها كل أولئك الذين يلجؤون إلى المنهج الجمعي لتكوين أناهُم: إنهم يكدُّون في الجمع في سبيل خلق أنا فريدة على نحو غير قابل للتقليد، ولكنهم يصبحون في الوقت ذاته مُرَوِّجي هذه المُسنَدات المُضافة، يفعلون كل شيء في سبيل أن يشبههم أكبر عدد من الناس، وعندها سرعان ما تتلاشى فَرادَةُ أناهُم التي تمَّ الحصول عليها بكدٍّ شديد.

يمكننا إذن أن نتساءل لماذا لايكتفي الإنسان الذي يحب قطةً (أو موسوليني) بِحبِّهِ، بل يريد فضلاً عن ذلك فرْضَ هذا الحب على الآخرين. لنحاول الإجابة متذكِّرين المرأة في الساونا، التي أكَّدت، بروحٍ قِتالية، إيثارَها للحمّامات الباردة. بهذه الطريقة استطاعت أن تتميزَ، دفعة واحدة، عن نصف النوع البشري، النصف الذي يفضل الحمّامات الساخنة. المصيبة هي أن النصف الآخر، بالأحرى، يشبهها. آهِ كم هذا شيء محزن! كثير من الناس، وقليل من الأفكار، وما العمل لكي نتميز بعضنا عن بعض؟ لم تكن الشابة المجهولة

تعرف سوى وسيلة وحيدة للتغلب على ضررِ شَبَهِها مع الجموع التي لاتُعدُّ من المتحمسين للحمّامات الباردة: كان عليها من عتبة الساونا أن توجِّه صفْعتَها بكل ماتملك من طاقة: «أعشق الحمّامات الباردة!»، لكي تبدو ملايينُ النساء الأخريات من أنصار الحمّامات الباردة، مُقلِّداتٍ بائسات فجأةً. بعبارة أخرى: إذا أردنا أن يتحوَّل حب الاستحمام (البريء وغير المهم) إلى مُسنَدٍ لأنانا، علينا أن نجعل العالمَ كله يعرف نيَّتَنا بالقتال في سبيل هذا الحب.

يصبح الشخص الذي يجعل من حبه لِ موسوليني مُسنَداً لأناه، مناضلاً سياسياً، وذاك الذي يحب القطط أو الموسيقا أو قطع الأثاث القديمة، يقدم لأصدقائه الهدايا.

افرِضْ أن لك صديقاً يحب شومان ويكره شوبرت، بينما أنت تحب شوبرت حتى الجنون ويُضجِرُكَ شومان، أي أسطوانة تهدي لصديقك في عيد ميلاده؟ لِ شومان الذي يحبه حتى الشغف أم لِ شوبرت الذي تحبه أنت حتى الشغف؟ شوبرت بالطبع. فأنت إذا أهديتَ أسطوانة لِ شومان، سيتكون لديك شعورٌ بَغيضٌ بعدم الصدق، بأنك تعطي صديقك نوعاً من الرشوة لكي ترضيه، شاعراً برغبةٍ تكاد تكون دنيئةً بِنَيْل حظوته. ثم إنك في نهاية المطاف، عندما تهدي هدية، فذلك يكون بدافع الحب، دافع تقديم جزءٍ منك، قطعة من قلبك! هكذا ستقدم مقطوعة شوبرت غير *الكاملة* لصديقك الذي سيرتدي قفازيه بعد ذهابك، ثم يبصق على الأسطوانة، يمسكها بين إصبعين ويلقي بها في سلّة المهملات.

على مدى بضعة أعوام، أعطت لورا لأختها وصهرها أدوات مائدة، طاولة مشروبات، مصباحاً، كرسياً قلاّباً، خمس أو ست منافض سجائر، مفرش مائدة، وبشكل خاص بيانو حملَهُ يوماً شخصان قويان دون سابقٍ إنذار، سائليْن عن المكان الذي يجب وضعه فيه. قالت لورا متألِّقةً: «أردتُ إهداءكم هديةً تجبركم على التفكير بي حتى عندما لا أكون معكم».

أمضت لورا بعد طلاقها جميع أوقاتها الحرة بصحبة أسرة آنييس. غُنِيَت بِبريجيت عنايتها بابنتها بالذات، وإن اشترت بيانو لأختها فلكي تتعلم ابنةُ أختها العزف عليه. بينما كانت بريجيت تكره البيانو. وتوسَّلت آنييس إلى ابنتها أن تبذل مجهوداً ما وتعبر عن بعض الحب للملامس البيضاء والسوداء، خشية جَرْحِ لورا. فتُدافِع بريجيت عن نفسها قائلةً: «عليَّ أن أتعلم العزف إرضاءً لها إذن؟» بحيث انتهت القصة نهاية سيئة. وفي غضون بضعة أشهر، لم يعد البيانو سوى قطعة ديكور، أو إذا أردنا التعبير بشكل أفضل، قطعة في غير محلها، تذكير كئيب بمشروعٍ مُجهَض، جسم ضخم أبيض (نعم، كان البيانو أبيض) لايريده أحدٌ.

للحق، لم تكن آنييس تحب البيانو ولا أدوات المائدة ولا الكرسي القلاَّب. ليس لأن هذه الأشياء كانت تفتقر إلى الذوق، بل لأن فيها شيئاً شاذاً لاينسجم مع طبيعة آنييس أو مع أشيائها المفضّلة. لذلك شعرت يوماً ليس بمتعة صادقة وحسب، بل بارتياح أناني حين أعلنت لها لورا يوماً (في ذلك الوقت لم يعد أحد يقترب من البيانو منذ ست سنين)، وهي في غاية الفرح، بأنها أحبَّت برنار صديق بول الشاب. فكَّرَتْ آنييس بأن امرأة على وشك أن تعيش قصة حب كبيرة، ستجد ماتفعله أفضل من جلب الهدايا لأختها والاهتمام بتربية ابنة أختها.

المرأة الأكبر سناً، الرجل الأصغر سناً

«هذا خبر غير عادي» قال بول عندما أسرَّت له لورا بحبها، ودعا الشقيقتين إلى العشاء. ولأنه يَعتبر حبَّ شخصين يحبُّهما هو نفسُه، بهجةً كبرى، طلب زجاجتي نبيذٍ باهظ الثمن.

شرح لِ لورا: «ستدخلين في علاقة مع أسرة من أكبر الأُسَر في فرنسا، هل تعرفين من هو والد برنار؟»

قالت لورا: «طبعاً، نائب!» وقال بول: «إنك لاتعرفين شيئاً على الإطلاق. النائب برتران برتران هو ابن النائب آرتور برتران. أراد آرتور الشديد الفخر باسم عائلته، أن يمنحه ابنُهُ مزيداً من الشهرة. بعد أن تساءل طويلاً حول الاسم الذي سيطلقه عليه، خطرت له الفكرةُ العبقرية بتسميته برتران. فالاسم المضاعَف بهذا الشكل لايمكن أن يدَعَ أحداً لامبالياً، ولايمكن لأحد أن ينساه! يكفي فقط أن يُقال برتران برتران لكي يدوي هذا الاسم مثل هتاف حماسي، مثل يعيش: بِرْتْران! بِرْتْران! بِرتران! بِرتران! بِرتران! برتران!»

كان بول يرفع كأسه، وهو يردد هذه الكلمات، كما لو أنه يريد أن يرفع نخباً ويؤكِّد على اسم زعيمٍ تتزلَّف إليه الحشود. ثم ابتلع جرعةً: «هذا النبيذ لذيذ»، وتابع: «كلٌ منا متأثِّرٌ على نحو غير مفهوم باسمه، وشَعَرَ برتران برتران الذي سمع اسمَهُ الإيقاعي يُكرر عدة مراتٍ في اليوم، أنه مُنسحق طوال حياته تحت وطأة المجد الخيالي لهذه المقاطع اللفظية الرخيمة الأربعة. في اليوم الذي رسب فيه بالبكالوريا، تقبَّلَ الأمرَ على نحو أسوأ بكثير من رفاقه. كما لو أن اسمه المُضاعَف قد ضاعَفَ آلياً إحساسَهُ بالمسؤولية مرَّتين. سمح له تَواضعُه الذي يُضرَب به المثل، أن يتحمَّل العارَ الذي لحِق باسمه. في العشرين من عمره، قطع لاسمِهِ وعداً مفخَّماً بتكريس حياته للقتال في سبيل الخير. لكنه لم يلبث أن اكتشف صعوبة التمييز بين ما هو خير وما هو شر. فقد وقَّعَ والدُهُ آرتور مع غالبية النوّاب على

اتفاقات ميونيخ مثلاً. أراد إنقاذ السلام لأن السلام خيرٌ بلا جدال. لكنه واجه اللومَ لاحقاً لأنه، بهذا الشكل، فتح الطريق للحرب التي هي شرٌّ بلا جدال. وقد تمسَّك ببعض القناعات الأولية انطلاقاً من رغبته بتجنُّب أخطاء الوالد. فلم يطلق أبداً تصريحاً بشأن الفلسطينيين، بشأن إسرائيل، بشأن ثورة أكتوبر، بشأنِ كاسترو، ولاحتى بشأن الإرهاب، مُدرِكاً بأن الجريمةَ تصبحُ فعلاً بطولياً خلف حدٍّ معينٍ، وأن هذا الحد سيبقى بالنسبة له غير قابلٍ للتمييز. لكنه وقف بالأحرى، بشغفٍ أكثر، ضد النازية، ضد غرف الغاز، وبمعنى ما، أسِفَ لاختفاء هتلر بين أنقاض المستشارية، لأنه اعتباراً من ذلك اليوم أصبح الخيرُ والشر نِسْبِيَّيْنْ بطريقة لاتُحتَمَل. كل ذلك قادَهُ لتكريس نفسه للخير بمظهره الأكثر فوريةً، الذي لم يتشوَّه بعد بسبب السياسة. اتَّخَذ لنفسه شعاراً: «الخير هو الحياة». هكذا أصبح النضالُ ضد الإجهاض وضد القتل الرحيم وضد الانتحار، هدفاً لوجوده».

احتجَّت لورا ضاحكةً: «إذا صدَّقناك، فإنه معتوه!

ـ أترىْن، قال بول لـِ آنييس، إنها تدافع منذ الآن عن أسرة حبيبها. هذا يستحق كل المديح، بالطريقة نفسها التي يستحقها هذا النبيذ الذي ينبغي أن تصفِّقي لاختياره! في برنامج حديث حول الموت الرحيم، سمحَ برتران بأن تُلتَقَط له الصور قرب مريضٍ مشلول، مبتور اللسان وأعمى ويعاني من آلام دائمة. بقي جالساً على حافة السرير، منحنياً باتجاه المريض، وراحت الكاميرا تُصوره وهو يبثّ فيه الأمل بِأيام قادمة أفضل. في اللحظة التي لفظ فيها كلمة «أمل» للمرة الثالثة، أطلق المريضُ، الذي ثارت ثائرتُهُ فجأةً، صرخةً رهيبة وطويلة، شبيهة بصرخة حيوان، حصان أو ثور أو فيل، أو الثلاثة معاً. خاف برتران برتران فلم يعد باستطاعته الكلام، حاول فقط الاحتفاظ بالابتسامة لقاء جهد يفوق قدرة البشر. صوَّرت الكاميرا طويلاً تلك الابتسامة المنذهلة لنائبٍ يرتجف من الخوف، وبجانبه، في اللقطة نفسها، الوجه الصارخ لمريضٍ محتضَر. لكن

مقصدي ليس هنا. ما أردتُ قوله لك هو أن سعيَهُ خاب باختيارهِ لاسمِ ابنِهِ. كانت نيَّتُهُ الأولى هي أن يُعَمِّده برتران، لكنه سرعان مااضطر للإقرار بأن برتران مكرراً سيكون مدعاةً للهزء في هذا العالم، لأن الناس لن يعرفوا قط إن كان الأمر يتعلق بشخصين أم بأربعة. مع ذلك لم يشأ التخلي تماماً عن سعادته بسماعِ صدى اسمهِ الخاص في اسم خَلَفِهِ، وهكذا أتته فكرةُ تعميد ابنه باسم برنار. للأسف إن وقْعَ برنار برتران لايشبه هتاف حماسة أو حفاوة، بل دندنة، أو إذا قلنا ذلك بطريقة أفضل، يشبه واحداً من تلك التمرينات الصوتية التي يمارسها الممثلون أو المذيعون في محطات الراديو لكي يتعلَّموا السرعةَ في الكلام دون خطأ. ومثلما قلتُ، الأسماء التي نحملها تُسَيِّرُنا عن بعدٍ بطريقةٍ تنطوي على الغموض، واسم برنار هيَّأَهُ منذ المهد للكلام على موجات الأثير».

وإذ راح بول يروي كل هذا الهراء فذلك لأنه لم يكن يجرؤ أن يعبِّر بصوت مسموع أمام أخت زوجته عن الفكرة التي تستبِدُّ به: أنَّ السنين الثماني التي تُشكِّل الفارِق بين لورا وبرنار الشاب، هذه السنين الثماني تَفْتُنُهُ! يحتفظ بول في الحقيقة، بذكرى باهرة لامرأةٍ تكبَرُهُ بخمسة عشر عاماً، عرِفَها معرفةً حميميَّةً عندما كان هو نفسه في الخامسة والعشرين من عمره. وَدَّ لو يتحدث عنها، وَدَّ لو يشرح لِلورا أن على كل رجل أن يعيش علاقةَ حبٍّ مع امرأةٍ تكبره سناً، وأنه لايوجد حبٌّ آخر يمكن أن يترك ذكرى أثمن. وَدَّ لو يرفع كأسه ثانيةً ويصيح بأن «المرأة الأكبر سناً حجرٌ كريم في حياة الرجل!»، لكنه تراجع عن تلك الحركة عديمة التبصُّر، واكتفى، صامتاً، بِتَذَكُّر حبيبته القديمة التي عهدت إليه بمفاتيح شقتها حيث اتفقا على أن بإمكانه الحضور متى شاء، وعمل أي شيء يريد. وقد ساعد سوءُ علاقةِ بول بأبيه ورغبتُهُ بالسكن أقل قدرٍ ممكنٍ عنده، على جعل الاتِّفاق أكثر مؤاتاة. لم تتطاول على أماسيه أبداً، وهو يذهب إليها إذا كان حراً، لكنه لم يكن مضطراً لتقديم أي تفسير حين لايتوافر له الوقت لرؤيتها. لم ترغمه على الخروج معها قط، وحين يُشاهَدان

معاً بين الناس، تتصرف كَقَريبةٍ مُحِبَّة مستعدة لعَمَلِ أي شيء من أجل ابنِ أخيها الفاتن. حين تزوج قَدَّمتْ له هديةً فخمة بقيت على الدوام لُغزاً بالنسبة لِ آنييس.

غير أنه لم يكن ممكناً أبداً أن يقول لِ لورا: أنا سعيد أن يحب صديقي امرأةً أكبر منه سناً، إذ ستتصرف معه مثل عمَّةٍ تعشق ابن أخيها. استأنفتْ لورا الكلام، فأصبح قَوْلُ ذلك أقل إمكانيةً أيضاً:

«الشيء الأجمل هو شعوري بأن عمري يصغُرُ عشر سنينٍ بصحبته. بفضلهِ محَوتُ عشراً أو خمس عشرة سنةً شاقةً من حياتي. لدي إحساس بأني جئتُ بالأمس من سويسرا والتقيت به».

منع هذا الاعترافُ بول من ذكر حَجَرِهِ الكريم بصوت عالٍ، فاحتفظ بذكرياته لنفسه واكتفى بالتلذُّذ بالنبيذ ولم يعد يسمع ماتقوله لورا. فيما بعد فقط ولكي يدخل ثانيةً في الحديث، سأل: «ماذا قال لكِ برنار بشأن أبيه؟

ـ لاشيء، أجابت لورا. أستطيع أن أوكِّد لك بأن أباه ليس موضوع أحاديثنا. أعرف أنهم ينتمون إلى عائلة كبيرة، لكنك لاتجهل رأيي بالعائلات الكبيرة.

ـ وليس لديك فضول لمعرفة المزيد؟

ـ لا، قالت لورا بضحكةٍ فرِحة.

ـ يجدر بك أن تعرفي. برتران برتران هو المشكلة الرئيسية لِ برنار برتران.

ـ لا بالتأكيد! صاحت لورا وهي على قناعة بأنها هي نفسها المشكلة الرئيسية لِ برنار.

ـ هل تعلمين أن برتران العجوز كان يُعِدُّ ابنَه لِحِرفة السياسة؟ سأل بول.

ـ لا، أجابت لورا هازَّةً كتفيها.

ـ في هذه العائلة، تورَّث حرفة السياسة مثلما تورَّث مزرعة.

كان برتران برتران واثقاً من أن ابنه سيسعى يوماً عوضاً عنه للحصول على النيابة. لكن برنار سمع وهو في العشرين من عمره هذا النبأ في الراديو: «كارثة جوية فوق الأطلسي. مئة وثلاثة مسافرين اختفوا، من بينهم سبعة أطفال وأربعة صحافيين». أن يُنَوَّهَ، في حالات من هذا النوع، عن الأطفال كَنوعٍ ثمين على نحو خاص للإنسانية، فهذا أمر لم يعد يُفاجئنا منذ زمنٍ طويل. أما حين أضافت المُذيعةُ الصحافيين إلى الأطفال هذه المرة، كان ذلك بالنسبة لِ برنار مثل إشراقة ضوء. فقرر أن يصبح صحافياً وهو يُدرِك أن رجل السياسة أصبح اليوم شخصيةً مضحكة. شاءت المصادفة أنني كنت آنذاك أدير حلقة دراسية في كلية الحقوق التي كان يرتادها. هناك أتمَّ خيانةَ أبيه. هل روى لكِ برنار ذلك؟

ـ طبعاً! أجابت لورا. إنه يحبك جداً!»

عند ذلك دخل زنجيٌّ القاعةَ حاملاً سلةَ ورد. أشارت له لورا بيدها. أظهَرَ الزنجي أسناناً بيضاء رائعة، وبعد أن سحبت لورا من السلة باقةً من خمس قرنفلات نصف ذابلة، مدَّتها إلى بول: «سعادتي كلها، أدين بها لكَ».

أدخل بول يده في السلة وسحب منها باقةً أخرى من القرنفل، وقال وهو يقدم لها الوردات: «ليس أنا، بل أنتِ من نحتفل به اليوم.

ـ نعم، اليوم هو عيد لورا» قالت آنييس وهي تسحب من السلة باقة قرنفلٍ ثالثة.

بدت عينا لورا نديَّتين: «أشعر أني سعيدة جداً معكم، سعيدة جداً»، ونهضت. ضمَّت الباقتين إلى صدرها ساكنةً تماماً بجانب الزنجي الواقف مثل ملك. جميع الزنوج يشبهون الملوك، وهذا يشبه عطيل قبل أن يغار على دزدمونة، وبدت لورا مثل دزدمونة عاشقةً لمليكها. كان بول يعرف ما سيحدث حتماً. حين تَسْكَر لورا تبدأ دائماً بالغناء. صعدت رغبةٌ بالغناء ببطءٍ من أعماق جسدها حتى

حنجرتها، كانت من القوة بحيث أن العديد ممن يتناولون العشاء التفتوا بفضول.

«لورا، همسَ بول، يُخشى ألاّ يقدِّر الناس صاحبَكِ مالر في هذا المطعم!»

كانت لورا تضم باقةً إلى كل نهد، ظانَّةً أنها على مسرح للأوبرا. بدا لها أنها تشعر تحت أصابعها بكامل حلمتيها المنتفختين بالعلامات الموسيقية. لكن رغبات بول بالنسبة لها هي دائماً أوامر. أطاعت واكتفت بالتَّنَهُّد: «لديَّ رغبة شديدة أن أفعل شيئاً..».

عندها، تناول الزنجيُّ، تقودُهُ غريزةُ الملوك النافذةُ، آخر باقتي قرنفل مدعوك من قعر السلة، ومدَّهما بحركةٍ مهيبة إليها. قالت لورا: «آنييس، العزيزة آنييس، بدونكِ ماكنت لآتي أبداً إلى باريس، بدونكِ ماتعرَّفتُ إلى بول، وبدون بول ماعرفتُ برنار»، ووضعت باقاتها الأربع فوق الطاولة أمام أختها.

الوصية الحادية عشرة

في الماضي، عثرَ المجدُ الصحافيُّ على رمزه في اسم إرنست همنغواي العظيم. تنغرز جذورُ كل نتاجه وكذلك أسلوبه البسيط والمقتضب، في الريبورتاجات التي كان همنغواي الفتيُّ يرسلها إلى صحف كانساس سيتي. أن تكون صحافياً في ذلك الوقت يعني أن تكون قريباً إلى الحياة الحقيقية، أكثر من أي شخص آخر، أن تُنقِّب في زواياها الدفينة، أن تدخل يديك فيها وتوسخهما. كان همنغواي فخوراً بأنه ألَّف كتباً هي في الوقت ذاته عامية جداً ورفيعة المقام في سماء الفن.

عندما يفكر برنار بكلمة «صحافي» (اللقب الذي يشمل اليوم في فرنسا، العاملين في الراديو والتلفزيون ومصوِّري الصحف)، لايحلم بِهمنغواي، وليس النوع الأدبي الذي يودُّ أن يُبدِع فيه هو الريبورتاج. بل يحلم بالأحرى، بكتابة افتتاحياتٍ لبعض الصحف المرموقة، تجعل جميعَ زملاء والده يرتجفون. أو كتابة لقاءات. من ناحية أخرى، مَن هو رائد الصحافة الحديثة؟ ليس همنغواي الذي يحكي عن تجاربه التي عاشها في الخنادق، وليس أحد المقرَّبين لعاهرات براغ من أمثال إغون إروين كيش، ولا أورويل الذي عاش عاماً كاملاً مع بؤساء باريس، بل أوريانا فالاَّشي التي نشرت بين عامي 1969 و 1972 في المجلة الإيطالية *أوروبيو*، سلسلة لقاءات مع أشهر رجال السياسة في ذلك العصر. كانت تلك اللقاءات أكثر من لقاءات، كانت مبارزات. وقبل أن يدرك السياسيون كُلِّيُّو القُدرة أنهم يتبارزون بأسلحة غير متكافئة ـ لأنها هي التي تستطيع طرح الأسئلة وليسوا هم ـ يتدحرجون في حلبة الصراع.

كانت تلك المبارزات علامةً للأزمنة: تَغَيَّرَ الوضع وفَهِمَ الصحافيون بأن طرْح الأسئلة ليس فقط طريقةً لعملِ صانع الريبورتاج، الذي يتابع بتواضُعٍ تحقيقاً ما ممسكاً بمفكرته في يده، بل طريقة لممارسة السلطة حقاً. ليس الصحافي هو من يطرح

الأسئلة، بل هو الشخص الذي يملك الحقَّ المقدَّسَ بطرحها، وبِطَرْحِها على أيِّ كان، وحول أي موضوعٍ كان. ولكن ألا نملك جميعنا هذا الحق؟ ألا يمثِّل كلُّ سؤال مَعْبَراً صغيراً من الفهم يلقي به إنسان إلى إنسان؟ ربما. أحدد تأكيدي إذن: لاتقوم سلطةُ الصحافي على حق طرح السؤال، بل على حق المطالبة بِجواب.

تفضَّلوا ولاحظوا أن موسى لم يضع وصية «لاتكذب» بين وصايا الله العشر. ليس هذا مصادفة! لأن من يقول «لاتكذب!» لابد أنه قال قبلها «أجِبْ!»، بينما لم يعط اللهُ أحداً الحقَّ بمطالبة غيره بِجواب. «لاتكذب!»، «قُلِ الحقيقة!» أوامر لايجوز أن يوجهها إنسانٌ لإنسان آخر طالما يعتبره نِدّاً له. ربما يستطيع الله وحده ذلك، لكن ليس لديه أي سبب للتصرف على هذا النحو لأنه يعلم كل شيء وليست لديه أية حاجةٍ لإجاباتنا.

ليست اللامساواةُ بين من يأمر ومن عليه واجب الطاعة، بالقدر نفسه من الجَذْريَّة الذي تتسم به بين من يتمتع بحق المطالبة بإجابة ومن عليه تقديم الإجابة. لهذا السبب لم يُمنَح حقُّ المطالبة بالإجابة أبداً إلا بصورة استثنائية. مُنِحَ مثلاً للقاضي الذي يحقق في قضية إجرامية. خلال قرننا، مَنَحَت الدولُ الشيوعية والفاشيةُ نفسَها هذا الحقَّ، ليس بصفة استثنائية بل بصفة دائمة. كان رعايا تلك الدول يعرفون أنه يمكن في أية لحظةٍ إجبارهم على تقديم الإجابة: ماالذي فعلوه عشية الأمس؟ بماذا يفكرون في أعماق أنفسهم؟ عن أي شيء يتكلمون مع آ؟ وهل لهم علاقة حميمة مع ب؟ إن هذا الطلب المقدَّس «لاتكذب! قُل الحقيقة!» هذه الوصية الحادية عشرة التي لم يفلحوا في مقاومة جَبَروتِها، هي التي حوَّلَتْهُم إلى موكبٍ من الأشخاص عديمي الأهمية الذين أوقِف نموُّهُم عند الطفولة. مع ذلك، فمن وقت لآخر، كان يظهر ج لكي يرفض بعنادٍ أن يقول عن أي شيءٍ تَكلَّمَ مع آ. وتعبيراً عن ثورته قال كذبةً بدلاً من قول الحقيقة (غالباً ما كانت تلك هي الثورة الوحيدة الممكنة!). لكن الشرطة تعرف ذلك وتضع ميكروفونات في بيته. لم يدفعها لذلك شيء تُدان عليه، بل مجردُ

الرغبة بمعرفة حقيقةٍ أخفاها الكاذب ج. كانت الشرطة تتمسك بكل بساطةٍ بِحقِّها المقدس بالمطالبة بإجابة.

في بلد ديموقراطي، يمكن لكل مواطن أن ينزع لسان الشرطي الذي يجرؤ أن يسأله عن أي شيءٍ تكلم مع آ وإن كان يقيم علاقة حميمة مع ب. مع ذلك، هنا أيضاً تُمارَسُ السلطةُ المطلقة للوصية الحادية عشرة. في النهاية، لابد من ممارسة وصيةٍ في قرنٍ نُسيت فيه الوصايا العشر تقريباً! كل البناء الأخلاقي لِعصرنا يقوم على الوصية الحادية عشرة، وفهِمَ الصحافيُّ جيداً أن عليه هو تقع تَبِعَةُ تسيير هذا البناء. جاء هذا في وَصْفَةٍ سرِّيةٍ للتاريخ الذي يَمنح الصحافيَّ اليوم سلطةً لم يجرؤ أيٌّ همنغواي وأيُّ أورويل أن يحلما بها حتى اللحظة.

هذا ما بات واضحاً مثل ماء الصخر، في اليوم الذي فضَحَ فيه الصحفيان الأمريكيان كارل بِرنشتاين وَ بوب وودوورد، عبر أسئلتهما، ارتكابَ الرئيس نيكسون لأفعالٍ مذنِبة أثناء الحملة الانتخابية، مُرغِمَيْنْ أقوى رجلٍ على الكوكب أن يكذب علناً في البداية، ثم أن يعترف بكذبه علناً، وأخيراً على مغادرة البيت الأبيض مطأطأ الرأس. كان تصفيقنا آنذاك بالإجماع، لأن العدالة تحققت. صفَّق بول لأنه في هذه الواقعة، شعر فضلاً عن ذلك، بتغيُّرٍ تاريخي كبير، باجتياز عتبة، بلحظةٍ لاتُنسى هي لحظة ظهورٍ بديل: ظهور قوة جديدة، هي وحدها القادرة على خلعِ محترِفِ السلطة القديم الذي مَثَّلَهُ حتى ذلك الوقت رجلُ السياسة، وخلْعِهِ ليس بالسلاح أو التآمر، بل بقوة السؤال وحده.

«قل الحقيقة!» يطالب الصحافي، وبإمكاننا بالطبع أن نتساءل: ماهو مضمون كلمة «حقيقة» التي تُدارُ من أجلها مؤسسةُ الوصية الحادية عشرة؟ وتَجَنُّباً لأي سوء تفاهم، لِنُشِر إلى أن الأمر لايتعلق بحقيقة الله التي كلَّفتْ جان هيوز الإعدامَ حرقاً، ولا الحقيقة العلمية التي كلَّفتْ جيوردانو برونو الميتةَ نفسَها. الحقيقة التي تطالب بها الوصيةُ الحادية عشرة لاشأن لها بالإيمان ولا بالفكر، إنها حقيقةُ

أخفَضِ طابقٍ أنطولوجي(*)، الحقيقة الإيجابية الصِّرفة للأشياء: مافعله ج البارحة، مايفكر به حقاً في قرارة نفسه، مايتكلم عنه حين يلتقي مع آ، وهل له علاقة حميمة مع ب. ومع أن هذه الحقيقة تقع في الطابق الأنطولوجي الأخفض، فإنها حقيقة عصرنا، وهي تنطوي على القوة الانفجارية نفسها التي انطوت عليها سابقاً حقيقةُ جان هيوز أو جيوردانو برونو. يَسأل الصحافي: «هل لكَ علاقة حميمة مع ب؟» يجيب ج بكذبة، مؤكداً بأنه لم يعرف ب إطلاقاً. لكن الصحافي يضحك في سره، لأن أحد كتَّاب التحقيقات التابعين لصحيفته التقطَ منذ زمن طويل صوراً لِـ ب وهي عارية تماماً بين أحضان ج، ولم يعد أمرُ تعميم الفضيحة يتعلق بأحدٍ سواه، مرفقةً بالدرجة الأولى بكلام الكاذب ج الذي مازال يصرُّ، بالقدر نفسه من الجبن والسفاهة، على إنكار معرفته لِـ ب.

نحن في أوج الحملة الانتخابية. يقفز رجل السياسة من طائرة عادية إلى طائرة هليكوبتر، من هليكوبتر إلى سيارة، يَكِدُّ، يعرق، يبتلع غداءه جرياً، يصرخ في الميكروفونات، يلقي خطابات بطول ساعتين. إلا أنَّ واحداً من اثنين: وودوورد أو برنشتاين هو في النهاية مَن سيختار الجملة التي ستظهر في الصحف أو تُذكَر في الراديو، من بين خمسين ألف جملة قيلت. وهذا مايفسر رغبةَ رجل السياسة في الكلام شخصياً إلى الإذاعة أو التلفزيون، لكنه يحتاج عندئذٍ إلى وساطة أوريانا فالاشي التي تتمتع بالسلطة الرئيسية على البرنامج والتي تطرح الأسئلة. ولكي يوظِّف رجلُ السياسة اللحظةَ القصيرةَ التي تستطيع الأمّةُ بكاملها أن تراه خلالها، يسرع في قَوْل الأشياء التي تهمُّهُ جداً، لكن وودوورد سوف يستجوِبُهُ في موضوعات لاتهمُّهُ أبداً، ويفضِّل ألا يتكلم عنها. هكذا سيجد نفسَهُ في الوضع الكلاسيكي للطالب الذي يُستَجوب للامتحان، وسيلجأ إلى حيلة قديمة: سيُكرر في الواقع، الجُمَلَ التي أعدَّها في بيته للبرنامج

(*) أنطولوجي:وجودي أو كينوني.

مُتَظاهراً بالإجابة عن السؤال. ولكن إن استطاعت هذه الحيلةُ أن تنطلي في السابق على الأستاذ، فهي لن تنطلي على برنشتاين الذي سوف يرد عليه بلا شفقة: «لم تُجِب عن السؤال!»

من الذي سيودُّ اليوم احتراف السياسة؟ من الذي سيودُّ أن يوضع طوال حياته موضع الطالب المستَجوَب؟ بالتأكيد ليس ابن النائب برتران برتران.

الإيماغولوجيا

يتبع رجلُ السياسة للصحافي. ولكن لمن يتبع الصحافيون؟ يتبعون لمن يدفع لهم. ومن يدفع لهم هي وكالات الإعلان التي تشتري مواقع في الصحف أو أوقاتاً في الراديو لنشر إعلاناتها. للوهلة الأولى، يمكن الاعتقاد بأنها ستتوجه دون تردد إلى جميع الصحف التي قد يساعد توزيعُها الواسع على تنمية مبيعات سلعةٍ ما. لكن هذه الفكرة ساذجة. لأن مبيعات سلعةٍ ما، أقلُّ أهمية مما نظن. يكفي أن نتأمل مايحدث في البلدان الشيوعية: لن نستطيع التأكيد، بطبيعة الحال، على أن ملايين الملصقات التي تحمل صور لينين، والموزَّعة في كل مكان على طريقك، يمكن أن تجعل لينين أغلى على قلبكَ. نسيت وكالاتُ إعلان الحزب الشيوعي (الشُعَبُ الشهيرة المسؤولة عن التحريض والدعاية) نسيث غايتَها العملية منذ زمن طويل، وأصبحت غايةً لنفسها بالذات: خلقت لغةً، صِيَغاً، جماليةً (كان زعماء هذه الوكالات في الماضي، هم سادة الفن المطلَقون في بلادهم)، أسلوبَ حياةٍ خاصاً طوَّرتْهُ لاحقاً، ثم أطلقتْهُ وفرضته على الشعوب الفقيرة.

ستعترضون قائلين بأنه لاتوجد علاقة بين الإعلان والدعاية، كون الأول في خدمة السوق والثانية في خدمة الأيديولوجيا؟ ولكنكم لاتعرفون شيئاً. منذ مئة سنة تقريباً، شكَّلَ الماركسيون المضطهَدون في روسيا، حلقاتٍ سرية يُدرّس فيها *بيان* ماركس. بَسَّطوا مضمونَ هذه الإيديولوجيا لكي ينشروها بين حلقاتٍ أخرى قام أعضاؤها بدورهم بتبسيط ذلك التبسيط للتبسيط، نقلوه ودعوا له إلى اللحظة التي وجدت الماركسيةُ التي أمسَتْ معروفةً وقوية في كل أنحاء الكوكب، وجدتْ نفسَها وقد اقتصرت على ستة أو سبعة شعارات رُبِطَت معاً على نحو بائس يصعب معه اعتبارُها إيديولوجيا. وبما أن كل مابقي من ماركس لم يعد يشكِّل أية *منظومة من الأفكار المنطقية*، بل مجرد سلسلة من الصور والشعارات الموحية (العامل

المبتسم وهو يحمل مطرقته، الأبيض يمد يدهُ للأصفر والأسوَد، حمامة السلام تطير، إلخ). يمكننا بحق الحديث عن تحوُّل تدريجي عام وشامل للإيديولوجيا إلى إيماغولوجيا.

إيماغولوجيا! مَن هو أول من نَحَتَ هذا التعبير المتقَن الجديد؟ بول أم أنا؟ لايهم. المهم هو أنه وجدت أخيراً كلمة تسمح بجمع ظواهر ذات تسميات مختلفة جداً تحت سقف واحد: وكالات إعلان، مستشارو رجال الدولة لشؤون الاتصالات، رسّامون يصممون شكل سيارة جديدة أو تجهيزات صالة ألعاب رياضية، مصممو الموضة وكبار الخياطين، مصففو الشعر، نجوم الاستعراض الذين يُملون معايير الجمال الجسدي التي تستلهم منها جميعُ فروع الإيماغولوجيا.

وُجِدَ خبراءُ الإيماغولوجيا بالطبع قبل إنشاء المؤسسات القوية المعروفة اليوم. حتى هتلر كان له خبيره الإيماغولوجي الشخصي الذي كان يُريه وهو مزروع أمامه بصبر، الحركاتِ التي عليه القيام بها فوق المنصة لإلهاب حماس الجموع المحتشدة. إلا أن هذا الخبير الإيماغولوجي لو أنه تحدثَ في لقاء مع أحد الصحافيين، عن الفوهرر واصفاً للألمان عجزَهُ عن تحريك يديه بصورة صحيحة، لما بقي على قيد الحياة أكثر من نصف يوم لإذاعة أسرار من هذا النوع. اليوم لم يعد خبيرُ الإيماغولوجيا يتستَّرُ على عملِه، بل على العكس، أصبح يعشق الحديث عنه، بدلاً من رجل الدولة الذي يعمل لديه في الغالب. يعشق أن يشرح علناً كلَّ ما حاول تعليمَهُ لزبونه، العادات السيئة التي أنساهُ إياها والتعليمات التي لقَّنه إياها، والشعارات والصيغ التي سيستخدمها في المستقبل، ولون ربطة العنق التي سيرتديها. ليس في هذا القدر من الغطرسة مايوجِبُ دهشتنا: لقد حققت الإيماغولوجيا في العقود الأخيرة، نصراً تاريخياً على الإيديولوجيا.

جميع الإيديولوجيات هُزِمت، وانكشفت عقائدُها عن أوهام وكفَّ الناسُ عن أخذها على محمل الجد. اعتقد الشيوعيون مثلاً أن

تطورَ الرأسمالية سيُفقِرُ البروليتاريا أكثر فأكثر، ليكتشفوا يوماً أن جميع عمال أوروبا يذهبون إلى أعمالهم بالسيارات، ووَدُّوا لو يصرخون أن الواقع يَغشُ. كان الواقعُ أقوى من الإيديولوجيا. وبهذا المعنى تحديداً تجاوزت الإيماغولوجيا الواقعَ: الإيماغولوجيا أقوى من الواقع الذي لم يعد أصلاً يعني للإنسان ماكان يعنيه لجدَّتي التي تعيش في قريةٍ مورافية وتعرف كل شيءٍ بالتجربة: كيف يصنع الخبز، كيف يبنى البيت، كيف يُقتل الخنزير وكيف يصنع منه لحم مدخَّن، بأي شيء يصنع لِحاف الريش، رأي الخوري بالعالم ورأي معلم المدرسة. وباعتبارها تلتقي كل يوم بجميع سكان القرية، تعرف كم جريمة ارتُكِبت منذ عشرة أعوام في المنطقة. كانت إذا صحَّ القول، تضع الواقع تحت إشرافها الشخصي، بحيث لايستطيع أحد حملها على الاعتقاد بأن الزراعة المورافية مزدهرة إذا لم يكن هناك مايؤكل في البيت. في باريس يمضي جاري معظم وقته جالساً وراء مكتبه مقابل موظفٍ آخر ثم يعود إلى البيت، يدير التلفزيون لكي يعرف مايجري في العالم، وحين يعلِّق المذيع على آخر عملية سبْرٍ، ويعلِمُهُ أن فرنسا تُعتَبَرُ في نظر غالبيةٍ من الفرنسيين بطلة أوروبا فيما يتعلق بالأمن (قرأتُ هذا السبر حديثاً)، يُجَنُّ من الفرح فيفتح زجاجةَ شمبانيا، ولن يعلم مطلقاً بأن ثلاث عمليات سطو وجريمتي قتل قد ارتُكِبَت في اليوم نفسه وفي شارعِهِ بالذات.

عمليات سبر الرأي هي الوسيلة الحاسمة للسُلطة الإيماغولوجيَّة، إذ تتيح لها أن تحيا في انسجام تام مع الشعب. خبير الإيماغولوجيا يقصف الناس بالأسئلة: كيف حال الاقتصاد الفرنسي؟ هل هناك عنصرية في فرنسا؟ هل العنصرية شيء جيد أم سيء؟ من هو أعظم كاتب في كل العصور؟ هل تقع هنغاريا في أوروبا أم في بولينيزيا؟ من هو رجل الدولة الأكثر إثارةً في العالم؟ وبما أن الواقع هو اليوم قارةٌ نَزورها قليلاً، ولانحبُّها كثيراً، ونحن على صواب في ذلك، فقد أصبح السبر نوعاً من الواقع الفوقي، أو بعبارةٍ أخرى، أصبح الحقيقةَ. سبر الآراء برلمانٌ منعقدٌ على الدوام، مهمَّتُهُ إنتاج الحقيقة، بل لِنَقُل إنتاج أكثر حقيقة ديموقراطية عُرِفت

على الإطلاق. وبما أن سُلطة خبراءِ الإيماغولوجيا لن تتناقض قط مع برلمان الحقيقة، فسوف تعيش هذه السلطة دائماً في الحقيقيّ. وحتى إذا عرفتُ أن كل شيء إنساني زائل، لن يكون بوسعي أن أتخيل أية قوةٍ تستطيع تحطيم هذه السلطة.

بشأن العلاقة بين الإيديولوجيا والإيماغولوجيا، أضيف مايلي أيضاً: كانت الإيديولوجيات مثل عجلاتٍ هائلة تدور في الكواليس وتعلن الحروب والثورات والإصلاحات. العجلات الإيماغولوجيّة تدور أيضاً ولكن ليس لِدَوَرانِها أي تأثير على التاريخ. كانت الإيديولوجيّات تتحارب، وكلٍ منها تستطيع محاصرة عصرٍ كاملٍ بِفكرها. الإيماغولوجيا تُنظّم بنفسها عمليةَ التّناوُب الهادئ لمنظوماتها وفق الإيقاع المرِحِ للفصول.

ومثلما يقول بول: تنتمي الإيديولوجياتُ للتاريخ، وتبدأ الإيماغولوجيا حيث ينتهي التاريخ.

لقد أخذت كلمةُ تغيير، العزيزةُ جداً على قارتنا الأوروبية معنىً جديداً: *لم تعد تعني مرحلة جديدة في عملية تطورٍ مستمر* (كما يفهمه فيكو، هيغل أو ماركس)، بل الانتقال من مكان إلى آخر، من الجهة اليسرى إلى اليمنى، من الأمام نحو الخلف، من الخلف إلى الجانب الأيسر (من منظور كبار صانعي الأزياء الذين يصنعون قَصّةَ الموسم القادم). في النادي الذي ترتاده آنييس لم يقرر خبراء الإيماغولوجيا وضع مرايا هائلة على الجدران لكي يتيحوا لممارسيّ الرياضة مراقبةَ تمريناتهم على نحو أفضل، بل لأن المرآة كانت آنذاك رقماً رابحاً على روليت الإيماغولوجيا. إذا قرر الجميعُ، في اللحظة التي أكتب فيها هذه السطور، أنه يجب اعتبار الفيلسوف مارتن هايدغر صانعَ مَداخِنٍ وقذر، فلا يعني ذلك أن فلاسفةً آخرين قد تجاوزوا فِكرَهُ، بل يعني أنه، على روليت الإيماغولوجيا، وفي الوقت الحاضر، أصبح الرقمَ الخاسرَ، مُضادٌ المَثَلِ الأعلى. يختلق خبراء الإيماغولوجيا منظوماتٍ من المُثُل العليا ومضادات المثُل العليا، منظومات لاتدوم وسرعان ما يحل أحدُها محلَّ الآخر، لكنها تؤثّر على تصرفاتنا، على آرائنا السياسية

وأذواقنا الجمالية، على لون سجاد الصالون كما على اختيار الكتب، بالقدر نفسه من القوة الذي أثّرَت به منظوماتُ الإيديولوجيا القديمة.

بعد هذه الملاحظات، أستطيع العودة إلى بداية أفكاري. رجل السياسة يتبع للصحافي، والصحافيون يتبعون لمن؟ لرجال الإيماغولوجيا. خبير الإيماغولوجيا رجل قناعات ومبادئ: يطالب الصحافي بأن تستجيب صحيفتُهُ (أو قناته التلفزيونية، أو محطته الإذاعية) لذهنية المنظومة الإيماغولوجيَّة في لحظة محددة. هذا ما يتحقق منه رجالُ الإيماغولوجيا من وقت لآخر حين يقررون منحَ دعمِهِم لصحيفةٍ أو حجْبَهُ عنها. تحقَّقوا في أحد الأيام من محطة إذاعة يعمل فيها برنار محرراً، ويقدم فيها بول، كل سبت، برنامجاً وقائعياً بعنوان «الحق والقانون». وعدوا بتقديم الكثير من عقود الإعلانات للمحطة وبإطلاق حملة ضخمة مع ملصقات في باريس كلها، ولكن بشروطٍ لم يستطع مديرُ البرامج المعروف بلقب غريزلي، إلا الخضوعَ لها: شرع شيئاً فشيئاً بتقليصِ جميع التحليلات، تجنباً لإزعاج المستمع بتأملات طويلة. جعل محررين يقاطعون حديثَ محررين آخرين بالأسئلة، محوّلاً المونولوج إلى محادثة. أكثَرَ من الفواصل الموسيقية، إلى درجة الاحتفاظ غالباً بخلفية موسيقية وراء الكلام، وطالب جميع العاملين لديه بإعطاء كل مايقولونه أمام الميكروفون طابع الخِفَّة المُستَرخِية الفَتيَّة واللاهيةِ نفسِها التي طالما جَمَّلَتْ أحلامي في الصباح الباكر، صانعةً من نشرة الأحوال الجوية شكلاً من الأوبرا الهزلية. ونتيجةً لحرص غريزلي على أن يبدو لمرؤوسيه بأنه غريزلي الشديد القوة دوماً، فقد بذل أفضل مابوسعه لكي يحتفظ بجميع العاملين معه في مراكزهم. لم يتنازل إلا في نقطة واحدة. اعتَبَرَ رجالُ الإيماغولوجيا برنامجَ «الحق والقانون» مضجِراً إلى درجة أنهم رفضوا النقاش بشأنه، مكتفين، حين يذكره أحد، بقهقهةٍ عالية تُظهِر أسنانَهُم الشديدة البياض. بعد أن وعدهم غريزلي بحذف هذا البرنامج، شعر بالخزي لاستسلامه، وزادَ من خزيه أن بول صديق له.

الحليف اللامع لحفّاري قبره

لُقِّبَ مدير البرامج بي غريزلي[*] ولم يكن ممكناً أن يلقَّب بلقب آخر: فهو متين البنية، بطيئ وطيب القلب، لكن الجميع يعرفون أنه حين يغضب يستطيع طرفُهُ الثقيلُ أن يضرب. وقد استنفدَ رجال الإيماغولوجيا، الذين يملكون قدراً كافياً من السفاهة التي تُمكِّنُهُم من الادعاء بأنهم يُعلِّمونه مهنتَهُ، استنفدَ صبرَ الدببة الذي يتحلى به. كان آنذاك جالساً إلى مائدة طعام في مطعم بمبنى الإذاعة، يشرح لبعض محرريه: «محتالو الإعلانات أولئك، كأنهم من المريخ. إنهم لايتصرفون مثل أناس طبيعيين. حين يلقون في وجهك بأبشع الملاحظات، تشعُّ وجوهُهُم بالحبور. لايستعملون أكثر من زهاء ستين لفظة ويعبِّرون عن أنفسهم بجملٍ مقتضبة لاتحوي أكثر من أربع كلمات. وفي خطابهم الذي يتكئ على تعبيرين تقنيين غير مفهومين أو ثلاثة، يقولون كحدٍ أقصى، فكرةً أو فكرتين من الأفكار الأولية إلى درجة تسبب الدُّوار. هؤلاء الناس لايخجلون من كونهم أنفسَهُم، ليس لديهم أي عقدة نقص. ذلك هو البرهان على سلطتهم».

في تلك اللحظة تقريباً ظهر بول في المطعم. عندما لمَحَهُ أفرادُ الفريق الصغير انزعجوا وزادَ من انزعاجهم كونُ بول يتمتع بمزاج رائع. تناول فنجان قهوة من ركن المشروبات، وذهب لموافاة زملائه.

شعر غريزلي بعدم الارتياح في حضور بول. كان حاقداً على نفسه لأنه تخلى عنه ولأنه لم يجد حتى الشجاعة ليقول له ذلك. وتابع، وقد غمرته موجةٌ جديدة من الحقد على رجال الإيماغولوجيا: «لكي أرضي هؤلاء البُلَهاء، ربما يصل بي الأمر حتى إلى تحويل نشرة الطقس إلى حوار مهرِّجين، ولكن يزعجني سماعُ برنار يعلن بعدها مباشرةً وفاةَ حوالى مئة من الأشخاص في

(*) غريزلي: هو الدب الشرس رمادي اللون.

كارثة جوية. إني مستعد لتقديم حياتي لأجعل فرنسياً واحداً يتسلّى، لكن الأخبار ليست تهريجاً».

بدا الجميعُ موافقين، باستثناء بول. تدخَّل في الحديث بضحكةِ مُثيرِ الشغبِ المرحة: «غريزلي! رجال الإيماغولوجيا على حق! إنك تخلط بين الأخبار والدروس المسائية!»

تذكَّرَ غريزلي برنامجَ بول، الروحاني أحياناً ولكن المعقَّد دائماً والمحشو بالكلمات غير المعروفة، التي كان جميع أعضاء أسرة التحرير يبحثون بَعدَهُ سراً عن معناها في أحد القواميس. لكنه فضَّل تجنب هذا الموضوع في الوقت الحالي، وأجاب مستجمعاً كلَّ وقاره: «لطالما أقمتُ للصحافة وزناً كبيراً ولا أنوي تغيير رأيي».

تابع بول: «الاستماع للأخبار شبيه بتدخين سيجارةٍ يُلقى بها لاحقاً.

ـ هذا ما أجد صعوبةً في الإقرار به.

ـ ولكنك مدخِّنٌ صامد! لماذا تشتكي من أن تشبه الأخبارُ السجائرَ؟ قال بول ضاحكاً. إذا كانت السجائر ضارَّةً، فالأخبار بلا ضرر، وتؤمِّن لك تسلية لطيفة قبل يوم عمل.

ـ الحرب بين إيران والعراق تسلية؟» سأل غريزلي، وامتزج شيء من الغيظ بتعاطفه مع بول: «كارثة السكك الحديدية التي وقعت اليوم، كل هذه المذبحة، هل تجد هذا مسلِّياً؟

ـ إنك ترتكب خطأً شائعاً حين تَعتبر الموتَ مأساةً.

ـ أعترف، قال غريزلي بصوتٍ جليديٍّ، بأنني طالما اعتبرتُ الموت مأساةً.

ـ هنا يكمن الخطأ، قال بول. كارثة الخطوط الحديدية رهيبةٌ لمن يسافر في القطار، أو يعرف أن ابنه مسافر فيه. أما في أخبار الإذاعة، فإن للموت تماماً المعنى نفسه الموجود في قصص أغاثا كريستي التي تُعتَبَر أصلاً أعظم ساحرةٍ في كل الأزمان، لأنها عرفت

كيف تُحوِّل جريمةَ القتل إلى تسلية، وليس جريمة قتلٍ واحدة بل عشرات الجرائم، مئات، سلسلة من جرائم قتل تُرتَكَبُ من أجل متعتنا الكبرى في معسكر الإبادة التابع لرواياتها. معسكر أوشفيتز يُنسى، بينما تستمر أفرانُ رواياتِ أغاثا لحِرقِ الجثث في إطلاق دخانِها نحو السماء إلى الأبد، والرجل الساذج وحده من يؤكد على أن هذا الدخان هو دخان المأساة».

تذكَّر غريزلي أن مفارقاتٍ من هذا النوع هي التي مكَّنتْ بول منذ زمن طويل من التأثير على كل أعضاء الفريق الذين قدَّموا لرئيسِهم، أمام أنظار رجال الإيماغولوجيا الشريرة، دعماً لاقيمة له، مقتنَعين سراً بأن عقليته باتت قديمة. في الوقت ذاته الذي راح غريزلي يلوم فيه نفسَهُ على خضوعه، كان يعرف أنه ليس هناك خيار ممكن آخر. في هذا النوع من التسويات الموقَّعة بالإكراه مع روح العصر، ثمة شيء مبتذل، وهو في النهاية محتَّم إذا لم نشأ دعوةَ جميع أولئك الذين يشمئزون من عصرنا، إلى الإضراب الشامل. أما في حالة بول، فلم يكن الحديث عن تسوية بالإكراه ممكناً، إذ أنه كان يتعجَّل لكي يمثِّلَ العصرَ بعقله ومفارقاتِهِ اللامعة، بدِرايةٍ كاملة للأسباب، وكما يقول غريزلي، بقدرٍ زائد من الحماسة. عندها أجاب غريزلي ببرود أكبر: «أنا أيضاً أقرأ أغاثا كريستي! حين أشعر بالتعب، حين أريد الغرق لحظاتٍ في الطفولة. أما إذا تحولت الحياة بأكملها إلى لعبة أطفال، فسوف يهلك العالمُ تحت الضحكات والزقزقات».

قال بول: «أفضِّل الهلاك على خلفية من الزقزقات منه على خلفيةٍ من مارش شوبان الجنائزي. وأراهن على أن الشرَّ كله يأتي من هذا المارش الجنائزي الذي هو تمجيدٌ للموت. لو كان هناك قدرٌ أقلّ من المارشات الجنائزية، لربما مات الناسُ بشكل أقل. افهمْ ما أريد قوله. الاحترام الذي توحي به المأساةُ أخطر كثيراً من خلوٍّ بال زقزقاتِ طفل. ماهو الشرط الأبدي للمآسي؟ وجود المثل العليا، التي تُثَمَّن قيمتُها على أنها أرفع من قيمة الحياة الإنسانية. وماهو شرط

الحروب؟ إنه الشيء نفسه. أنت تُجبَرُ على الموت لأن هناك، على مايبدو، شيئاً ما أرفع من حياتك. لايمكن للحرب أن توجد إلا في عالم المأساة. ومنذ بداية التاريخ لم يعرف الإنسان غيرَ العالم المأساوي وليس قادراً على الخروج منه. لايمكن إغلاق عصر المأساة إلا بثورةٍ لِلَّهْوِ. ما عاد الناس يعرفون من تاسعة بيتهوفن غيرَ المقاطع الأربعة من نشيد الفرح التي ترافق الإعلان عن عطور بيلاّ. وهذا الأمر لا يثير استنكاري. فالمأساة سوف تُطرد من العالم مثل ممثلة عجوز متصنِّعة تُنشِد بصوت أجشّ واضعةً يدها على قلبها. اللهوُ دواء شافٍ جذري للتنحيف. ستفقد الأشياءُ تسعين بالمئة من معناها وتصبح خفيفة. في هذا الجو قليل الكثافة، سيختفي التعصُّب، وتصبح الحرب مستحيلة.

ـ أنا سعيد لكونك وجدت أخيراً طريقة لإلغاء الحرب، قال غريزلي.

ـ هل تتخيل الشباب الفرنسي مستعداً للقتال من أجل الوطن؟ لقد أصبحت الحرب أمراً غير وارد في أوروبا، ليس سياسياً بل غير وارد أنتربولوجياً(*) لم يعد الناس قادرين على شنِّ الحروب في أوروبا».

لن تقولوا لي بأن شخصين على خلاف عميق يمكن أن يتحابّا. هذه حكايات للأطفال. ربما استطاعا أن يتحابّا إذا احتفظا بآرائهما لنفسيهما، أو إذا لم يتحدثا عنها إلا مزاحاً لتقليل أهميتها (أساساً، تلك هي الطريقة التي كلَّمَ بها بول وغريزلي كل منهما الآخر حتى الآن). أما وقد اندلع الشجار، فقد فات الأوان. ليس الأمر هو إيمانهما الشديد بالآراء التي يدافعان عنها، بل عدم احتمالهما ألاّ يكونان على صواب. انظروا إلى هذين الاثنين. شجارهما لن يغيِّر شيئاً إطلاقاً، ولن ينتهي بهما إلى أي قرار، ولن يؤثِّر أبداً على

(*) أنتربولوجيا: علم الإنسان، علم يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته.

مجرى الأشياء. إنه شجار عقيم تماماً، بلا جدوى، ومحصور ضمن حدود هذا المطعم وهوائه النتِن وسيختفي معه عندما تفتح عاملات التنظيف النوافذ. انظروا مع ذلك إلى الهيئة المركّزة لأعضاء الفريق الصغير من المستمعين المتجمّعين حول الطاولة! إنهم جميعاً يستمعون بصمت، ناسين حتى أن يرشفوا قهوتهم. ويتمسك الخصمان بهذا القسم الصغير من الرأي العام الذي سيُعَيِّنُ هذا أو ذاك مالكاً للحقيقة: كل منهما يعتَبِرُ عدمَ تسميته مالكاً للحقيقة مساوياً لفقدان الشرف، أو لفقدان جزء من أناه. وفي الحقيقة فإن الرأي الذي يدافعان عنه لايهمُّهُما كثيراً، ولكن بما أنهما جعلا منه مُسنَداً لأناهُما فإن كل إساءة لهذا الرأي إبرةٌ في لحمِهِما.

كان غريزلي يشعر في مكان ما من أعماق نفسه، بالرضى أمام فكرة أن بول لن يذيع بعد اليوم تحليلات متكلّفة في الراديو. أخذ صوته، المليء بكبرياء دب، يصبح أخفض وأشد جليديةً. بينما راح بول، على العكس، يرفع النبرة، وبدأت الأفكار التي تمرُّ في رأسه تزداد إفراطاً وتحريضاً. قال: «الثقافة الكبرى هي ابنةُ هذا الانحراف الأوروبي الذي يدعى التاريخ: أعني هَوَسُ المضيِّ دائماً إلى الأمام، واعتبارُ تَتالي الأجيال سِباقَ تَتابُعٍ يسبق فيه كلُّ شخصٍ سابِقَهُ لكي يسبقهُ من سيخلفه. ودون سباق التَّتابع هذا، الذي يسمى التاريخ، لن يكون هناك فن أوروبي، ولا ما يميِّزُهُ: الرغبة بالابتكار، الرغبة بالتغيير. كلٌّ من روبسبيير ونابوليون وبيتهوفن وستالين وبيكاسو متسابقون في سباق تتابع، وجميعهم يركضون في الملعب نفسه.

ـ هل تعتقد حقاً أنه يمكن مقارنة بيتهوفن مع ستالين؟ سأل غريزلي بسخريةٍ شديدة.

ـ طبعاً، حتى لو صدَمَكَ الأمر. الحرب والثقافة هما قطبا أوروبا، جنتها وجحيمها، مجدها وعارها، ولكن ليس بالإمكان فصل أحدهما عن الآخر. مايحل بأحدهما يحل بالآخر، وستختفيان معاً. وحقيقة اختفاء الحروب في أوروبا منذ خمسين عاماً، مرتبطةٌ

على نحو غامض بحقيقةِ أنه لم يعد يوجد أي بيكاسو منذ خمسين عاماً.

ـ سأقول لك شيئاً يابول»، قال غريزلي ببطءٍ يدعو للقلق، ويخيل معه للمرء بأنه يرفع قائمتَهُ الثقيلة قبل توجيه الضربة: «إذا كانت الثقافة العظيمة قد أفلست، فقد أفلستَ أنت أيضاً، ومعك أفكارك المُفارِقة، لأن المفارَقة بما هي، تتعلق بالثقافة العظيمة وليس بزقزقة الأطفال. إنك تجعلني أفكر بأولئك الشبان الذين انتسبوا قديماً للحركات النازية أو الشيوعية، ليس بدافع الرغبة بالإيذاء، ولا بدافع الوصولية، بل لفرط الذكاء. لم يعد هناك في الواقع شيء يتطلّب قدْراً من جهد الفكر أكثر من الحجج المخصصة لتبرير انعدام الفكر. استطعتُ ملاحظة ذلك بأمِّ عيني، بعد الحرب، عندما راح المثقفون والفنانون يدخلون مثل العجول في الحزب الشيوعي، الذي صفّاهُم جميعاً بعد ذلك تصفيةً منهجيةً بسرورٍ عظيمٍ. أنت تفعل الشيء نفسه تماماً. أنت الحليف اللامع لحفّاري قبرِكَ الخاص».

من راديو الترانزيستور الموضوع بين رأسيهما، يأتيهما صوتُ برنار المألوف وهو يُجري حديثاً مع ممثلٍ سيُعرَضُ فيلمُهُ قريباً. أخرجَهُما صوتُ الممثل المرتفع من نومهما غير العميق:

«جئتُ أحدثكم عن فيلمي وليس عن ابني.

ـ لاتخشَ شيئاً، سيأتي دوره، يقول صوتُ برنار. لكن أحداث الساعة لها متطلباتها. سرتْ شائعةٌ تقول بأنك لعبتَ دوراً في فضيحة ابنك.

ـ حين دعوتني إلى برنامجكَ، أكّدتَ لي أن الحديث سيدور حول الفيلم، لذلك سوف نتحدث عن الفيلم وليس عن حياتي الخاصة.

ـ أنت رجل معروف للجميع، وأنا أطرح عليك الأسئلة التي تثير اهتمام مستمعينا. إنني أمارس مهنتي وحسب.

ـ سأجيب عن كل الأسئلة المتعلقة بالفيلم.

ـ كما تريد. لكن مستمعينا سيفاجَؤون من رفضك الإجابة».

غادرت آنييس سريرها، وبعد مضي ربع ساعة كاملة من ذهابها إلى عملها، نهض بول بدوره، ارتدى ملابسه ونزل لإحضار البريد من البوابة. إحدى الرسائل تحمل توقيع غريزلي وتعلن له بقوة المعاني المواربة، على نحو يمزج الاعتذارات بالسخرية المرة، ما أصبحنا الآن نعرفه: إن الراديو سوف يستغني عن خدمات بول.

أعاد قراءة الرسالة أربع مرات. ثم ذهب، بحركة لامبالاةٍ، إلى مكتبه. لكنه شعر بالضيق، إذ بات عاجزاً عن التركيز ولايفكر إلا بهذه الرسالة. هل كان الأمر قاسياً إلى هذا الحد بالنسبة له؟ من وجهة نظر عملية، لم يكن كذلك إطلاقاً. لكنه شعر بجرح. لقد بذل جهده طيلة حياته للتخلص من عالم رجال القانون: كان سعيداً بأنه مسؤولٌ عن حلقة دراسية في الجامعة، وسعيداً بالكلام في الراديو. ليس معنى ذلك أن مهنة المحاماة لاتعجبه: على العكس، كان يحب

المتهمين، يحاول فهمَ جرائمهم وإعطاءها معنى. «لستُ محامياً، بل شاعر دفاع!» اعتاد أن يقول مازحاً. كان يضع نفسَهُ، بِدِرايةٍ، ومن صميم قلبه، في صف الخارجين على القانون، معتبراً نفسه (ليس بدون زهوٍّ أكيد) خائناً، طابوراً خامساً، مِغواراً مُحسِناً في عالمٍ من القوانين اللاإنسانية المشروحة في كتبٍ ضخمة كان يتناولها دوماً بالقرفِ الخفيف لشخصٍ مُطّلعٍ متحررٍ من الأوهام. لذا تمنى أن يحافظ على علاقاتٍ إنسانية خارج جدران قصور العدل، ويرتبط بالطلاب والكتّاب والصحافيين لكي يبقي على اليقين (وليس على الوهم وحسب) بأنه ينتمي إلى أسرتهم. بات شديد التعلق بهم، ويصعب عليه تحمُّلَ أن تردَّه رسالةُ غريزلي إلى مكتب المحاماة وإلى المحكمة.

ثمة سبب آخر يحبِطُهُ. حين وصفَهُ غريزلي، مساء الأمس، بأنه حليفٌ لحفّاري قبره الخاص، لم يرَ بول في ذلك أكثر من خُبْثٍ أنيق، دون أي مضمون ملموس. لم تكن كلمة «حفارو قبور» توحي له بالكثير. هذا لأنه لم يكن يعرف بعد شيئاً عن حفاري قبره. غير أنه الآن وقد تلقى الرسالة عليه التسليم بالأمر الواقع: حفارو القبور موجودون شاء أم أبى، وقد عرفوا مكانه، وينتظرونه.

فهمَ فجأةً بأن الناس يرونه بطريقة مختلفة عن تلك التي يرى نفسَهُ بها، بطريقة مختلفة عن تلك التي يظن أنه يُرى بها. كان هو الشخص الوحيد من بين جميع العاملين في المحطة، مَنْ يتوجب عليه الرحيل، في الوقت الذي دافعَ عنه غريزلي بأفضل مايستطيع (لم يكن يشكّ في ذلك). في أي شيء استفزَّ جميعَ رجال الإعلانات أولئك؟ كان أصلاً ساذجاً لاعتقاده بأن هؤلاء الناس هم الوحيدون الذين يجدونه شخصاً غير مقبول. لابد أن آخرين كثيرين يرون الرأي نفسه. ماذا حلَّ بِصورته؟ شيء ما، لا يعرف ماهو، وربما لن يعرف أبداً. لأن الأمور هكذا، والقانون ينطبق على الجميع: لانعرف أبداً لماذا وبأي شيء نُضايق الآخرين، لأيّ شيء نُستلْطَف من قِبَلهم، ولأي شيء نبدو لهم مضحكين. صورتنا الخاصة هي اللغز الأكبر بالنسبة لنا.

عرف بول أنه لن يفكر بشيء آخر طيلة النهار. دعا برنار للغداء في المطعم، وفصَل هاتفه.

جلسا وجهاً لوجه، كان بول يتحرق شوقاً للحديث عن الرسالة، ولكن بما أنه حسن التربية، كانت كلماته الأولى للمجاملة: «استمعتُ إليك هذا الصباح في ساعة مبكرة. لقد طاردتَ ذاك الممثل مطاردة أرنب بري.

ـ هذا صحيح، قال برنار. ربما بالغتُ قليلاً. لكني كنت بمزاجٍ رديء للغاية. بالأمس تلقيتُ زيارةً لن أنساها. جاء لرؤيتي شخصٌ مجهول أطول مني برأس، وله كرش هائل. أثناء تقديمه لنفسه ابتسم لي بهيئة لطيفة على نحو فظيع. «يشرِّفُني أن أسلمكَ هذه الشهادة» قال وهو يدس بين أصابعي لفافة من الكرتون. طلب مني بإلحاح أن أفتحها أمامه. كان في داخلها شهادة ملونة مكتوبة بخط جميل جداً. تقول الكتابة: رُفِّعَ برنار برتران إلى مرتبة حمار تام.

ـ ماذا؟ قال بول مقهقهاً، ولكنه تمالك نفسه حالاً عندما رأى أمامه وجهاً رصيناً وجامداً لايفصح عن أي أثرٍ للَّهو.

«نعم، كرر برنار بصوت حزين، رُقِّيتُ حماراً تاماً.

ـ ولكن من رقَّاك؟ هل هناك اسم منظمة؟

ـ لا، هناك فقط توقيع غير مقروء».

أعاد برنار عدة مرات ماحدث له، قبل أن يضيف: «في البداية لم أصدق عينيّ. انتابني إحساس بأني ضحية اعتداء، أردتُ أن أصرخ وأنادي الشرطة. ثم فهمت أني لاأستطيع فعل شيء. كان ذلك الشخص يبتسم ويمد لي يده: «اسمح لي أن أهنِّئكَ»، قال، وكنت مشوشاً إلى درجة أني صافحتُه.

ـ صافحتَه؟ شكرتَهُ جدياً؟ قال بول كابتاً ضحكته بصعوبة.

ـ عندما فهمتُ أني لاأستطيع جَعْلَ الشرطة توقِفُ هذا الرجل، أردتُ إظهار برودةَ أعصابي، والتصرف كما لو أن كل شيء عادي تماماً، وأن لا شيء جَرَحَني.

ـ مسألة رياضيات، قال بول: عندما يُرقَّى الشخصُ حماراً، يتصرف كحمار.

ـ للأسف، قال برنار.

ـ ولاتعرف من هو؟ ألم يقدِّم نفسه!

ـ كنت ثائر الأعصاب إلى درجة أني نسيت اسمه في الحال».

لم يعد بوسع بول تمالُكَ نفسه، فانفجر ضاحكاً.

«نعم أعرف، ستقول إنها مزحة، وستكون محقاً بالتأكيد، إنها مزحة، استأنف برنار. ولكن ليس هناك مجال لعمل شيء. ولم يعد بوسعي التفكير بشيء آخر».

كفَّ بول عن الضحك عندما أدركَ أن برنار يقول الحقيقة: دون أدنى شك إنه لايفكر بشيء آخر منذ مساء الأمس. كيف كان بول سيتصرف إذا تلقى شهادةً مماثلة؟ مثل برنار تماماً. عندما توصف بحمار تام، هذا يعني أن شخصاً على الأقل يرى فيك حماراً ويصرّ على أن تعرف ذلك. هذا بحد ذاته أمر يثير السخط الشديد. يُحتمل تماماً أن تكون المبادرة قد اتُّخِذت ليس من قبل شخص واحد، بل من قبل دزينة من الأشخاص. يحتمل أيضاً أن هؤلاء الأشخاص يعِدُّون لمبادرة أخرى، كتمرير إعلان صغير في الصحف كما في عدد اليوم التالي من صحيفة لوموند، في الصفحة الخاصة بالوفيات والزيجات والألقاب التشريفية الممنوحة، فيكون بوسع أيٍ كان أن يعرف بأن برنار قد رُقِّع إلى مرتبة حمار تام.

بعدها أَسَرَّ له برنار (ولم يعرف بول هل عليه أن يضحك من صديقه أم يبكي عليه) بأنه منذ استلامه لشهادته، أطلَعَ عليها كلَّ من صادفه في طريقه. لم يشأ البقاء وحده في مهانته، حاولَ أن يشمل الآخرين بها، شارحاً للجميع بأنه ليس هو المستهدف الوحيد: «لو أن الأمر لايتعلق إلا بي، لَسُلِّمتُ الشهادةَ في البيت. ولكنهم سلَّموني إياها في مبنى الإذاعة! إنه هجوم ضد الصحافيين! هجوم ضدنا جميعاً!»

قطَّعَ بول اللحم في طبقه، رشَفَ من كأس نبيذه وقال لنفسه:

هاهما صديقان حقيقيان: أحدهما اسمه الحمار التام، والآخر الحليف اللامع لحفاري قبره. وفهِمَ (هذا الأمر جعل صديقَهُ الذي يصغره سناً أغلى عليه) أنه لن يسميه بعد الآن برنار أبداً حتى في ذهنه، بل سيسميه دائماً الحمار التام: ليس مَكراً بل لأن لقباً جميلاً بهذا الشكل لايُقاوَم، كذلك أولئك الذين أطلعهم برنار، في ثورة أعصابه الخرقاء، على الشهادة، سيسمونه بالتأكيد دوماً هكذا.

فكر أيضاً بأن غريزلي كان ودياً جداً معه حين وصفَهُ بالحليف اللامع لحفاري قبره، أثناء محادثة بسيطة حول المائدة. كان بوسعه أن يمنحه شهادة، وكان هذا سيجعل الأمر أسوأ. هكذا، وبفضل حزن صديقه، نسي بول تقريباً ألمه الخاص، وحين قال له برنار: «يبدو أنك أنت أيضاً تعرَّضتَ لحادث؟» ردَّ بول السؤال: «أمر تافه». وافقَ برنار قائلاً: «قلتُ لنفسي في الحال بأنك فوقَ هذا. أنتَ لديك ألف شيء أكثر أهمية لتفعله».

عندما رافقهُ برنار حتى سيارته، قال له بول بكآبةٍ شديدة: «غريزلي مخطئ ورجال الإيماغولوجيا على صواب. ليس الإنسان شيئاً آخر سوى صورته. يستطيع الفلاسفة جداً أن يشرحوا لنا بأن رأي العالم لايهم كثيراً، وأن الشيء الوحيد المهم هو مانحن عليه. لكن الفلاسفة لايفقهون شيئاً. فطالما نعيش بين الناس سوف نكون مايعتبرنا الناس. وحين نتساءل باستمرار كيف يرانا الآخرون، ونجتهد لكي نبدو ألطف مابوسعنا، نُعتَبَر منافقين أو ماكرين. ولكن هل يوجد بين أناي وأنا الآخر احتكاك مباشر خارج وساطة العيون؟ هل يمكن التفكير بالحب دون الملاحقة القلقة لصورة الشخص الخاصة في فكر الشخص المحبوب؟ الكف عن الاهتمام بالصورة التي يرانا بها الآخر، يعني أننا لم نعد نحبه.

ـ معك حق، قال برنار بصوتٍ كئيب.

ـ الاعتقاد بأن صورتنا هي مجرد مظهر يختفي وراءه الجوهر الحقيقي لأنانا، مستقلاً عن نظرة العالم، إن هو إلاَّ وَهمٌ ساذج. يثبتُ رجالُ الإيماغولوجيا، بوقاحةٍ جذرية أن العكس هو الصحيح: أنانا

هي مجرد مظهر مشوش لايمكن إدراكه أو وصفه، أما الحقيقة الوحيدة التي تُعتبر شِبه سهلة الإدراك والوصف، فهي صورتنا في عيون الآخرين. والأسوأ هو أنك لستَ بِسيِّدها. تحاول في بداية الأمر رسمَها بنفسك، ومن ثم، الاحتفاظ، على الأقل، بتأثيرٍ أو إشرافٍ عليها، ولكن عبثاً: تكفي عبارةٌ سيئة النية لكي تحوِّلَكَ إلى الأبد إلى كاريكاتير يدعو للرثاء».

توقفا قرب السيارة. رأى بول أمامه وجهاً تعاظمَ قلقُهُ وازداد شحوبُهُ. كانت نيته هي مواساة صديقه، لكنه يلاحظ حالياً أن حديثه صدَمَهُ. شعر بتأنيب الضمير: لقد استرسَلَ مع هذه التأملات وهو يفكر بنفسه وبحالته الخاصة. لكن الأذى كان قد وقع.

عندما استأذن برنار قال بِضِيقٍ أثَّرَ بِـ بول: «أرجوك، لاتحدِّثْ لورا عن ذلك. لاتُحدِّث حتى آنييس عن ذلك».

شدَّ على يده بقوةٍ وصداقة: «تستطيع أن تثق بي».

حين عاد إلى مكتبه، بدأ يعمل. لقد عزَّاهُ لقاؤه بِـ برنار على نحوٍ غريب، وشعر بأنه أفضل حالاً بكثير مما كان عليه في الصباح. في وقت متأخر من فترة العصر انضم إلى آنييس في البيت. حدَّثَها عن رسالة غريزلي ولم ينسَ أن يضيف في الحال بأن المسألة بلا أهمية. حاول أن يضحك وهو يتكلم، لكن آنييس لاحظت بأن بول يسعل بين الكلمات والضحك. باتت تعرف هذه السعلات. كان بول يعرف كيف يتمالك نفسه حين تحدث له متاعب، والشيء الوحيد الذي يخونه هو ذلك السعال المرتبك الذي لم يكن ينتبه إليه.

«أرادوا أن يجعلوا البرنامج أشد طرافةً وأكثر فتوَّةً» قالت آنييس. أرادت من خلال ملاحظتها السخريةَ ممن ألغوا برنامجَ بول. ثم داعبت شعره. لكن ما كان يجدر بها أن تفعل ذلك قط. لقد رأى بول صورتَهُ في عينيّ آنييس: صورة رجلٍ مُهان، تَقَرَّرَتْ عَدَمُ رؤيته طريفاً ولا شاباً بعد الآن.

كل منا يتمنى أن يخرق الأعرافَ والمحرَّمات الإيروتيكية ويدخل ثمِلاً إلى مملكة الممنوع. لكن الجرأة تنقصنا إلى حد كبير... اتخاذ عشيقة أكبر سناً، عشيق أصغر سناً، هذا هو ما يمكن أن يوصى به كأسهل وسيلةِ خَرْقٍ في متناول الجميع. للمرة الأولى تتخذ لورا عشيقاً أصغر منها، وللمرة الأولى يتخذ برنار عشيقةً أكبر منه، وراح كل منهما يعيش هذه التجربة الأولى كخطيئة مثيرة.

عندما أكَّدت لورا لِـ بول بأن برنار يجعلها أكثر شباباً بعشر سنين، كانت تقول الحقيقة: فقد غمرها آنذاك دفقٌ من الطاقة. ولكن ذلك لايعني أنها تشعر بأنها أصغر منه. بل على العكس، كانت تتذوق بتَلذُّذ الفكرةَ التي بقيت حتى ذلك الوقت مجهولةً بالنسبة لها، بأن يكون لها عشيق أصغر سناً، عشيق يتخيل نفسَهُ أضعف ويشعر بالرهبة حين يفكر بأن عشيقته المجرِّبة ستقارنه بمن سبقه. ففي الإيروتيكا تسير الأمور كما في الرقص: يتكفَّل أحد الشريكين دوماً بقيادة الآخر. وللمرة الأولى تقود لورا رجلاً، وكان يُثمِلُها أن تقود، بالقدر الذي يُثمِل برنار أن يُقاد.

ما تمنحه المرأة الأكبر سناً للرجل الأصغر سناً هو قبل كل شيء أن حبَّهُما يتطور بعيداً عن أي تهديد للزواج. لأنه لا أحد يتصور بطبيعة الحال أبداً أن يتزوج رجل له مستقبل بهيٌّ وعظيم من امرأة تكبره بثماني سنين. لذا ينظر برنار إلى لورا نظرةَ بول إلى السيدة التي أصبحت عشيقتَهُ سابقاً: يَفترض أن حبيبته مستعدةٌ للامِّحاء يوماً أمام امرأةٍ أكثر شباباً يمكنه تقديمها لأبويه دون إرباكهما. ونتيجة ثقته بحكمة لورا الأمومية، كان يظنها قادرةً على أن تشهد على زواجه وتخفي على أكمل وجه عن العروس الشابة أنها كانت (وحتى أنها ماتزال، ولمَ لا) عشيقة برنار.

دام حبهما سنتين بلا غيوم، ثم رُقِّيَ برنار حماراً تاماً فبات

صَموتاً. كانت لورا تجهل كل شيء عن الشهادة (وفى بول بوعده)، وباعتبارها لم تعتَدْ مُساءلَةَ برنار حول عمله، لم تعرف شيئاً عن متاعبه المهنية الأخرى أيضاً (كما نعرف، لا تأتي المصيبةُ لوحدها أبداً)، لذا فسَّرَتْ صمتَهُ بأنه دليل على أنه لم يعد يحبها. فقد فاجأتْهُ عدة مرات مُتَلَبِّساً: نسي ما قالته له. باتت متأكدة بأن امرأةً تشغل فكره في تلك اللحظات. وفي الحب يكفي شيء زهيد مثل هذا لكي يشعر المحِبُّ باليأس!

جاءها في أحد الأيام غارقاً في أفكار قاتمة. اختفت في الحجرة المجاورة لكي ترتدي ملابسها وبقي في الصالون وحده بصحبة القطة السيامية الضخمة. لم يكن يشعر بأي انجذاب خاص إليها، لكنه يعرف أن عشيقته ترى الحيوان مقدساً. لذا جلس في مقعده واستسلم لأفكاره القاتمة مادّاً يده بشكل آلي نحو القطة لأنه اعتقد نفسَهُ ملزَماً بمداعبتها. لكن القطة راحت تنخر وعضَّتْ يده. جاءت هذه العضّة لتُضاف إلى سلسلةٍ كاملة من الإخفاقات والإهانات التي تعرَّضَ لها خلال الأسابيع الأخيرة، فجُنَّ من الغضب وقفز من مقعده مُهدِّداً القطة بقبضته. انسحبت إلى أحد الأركان، قوّست ظهرها وراحت ترسل نخراتٍ مرعبة.

ثم التفت ولمح لورا. كانت واقفة عند العتبة، وراقبت المشهد كله بالتأكيد. «لا، قالت، يجب ألا تعاقبها. الحق معها تماماً».

تأملها برنار باندهاش. كانت العضة تؤلمه، وتوقَّعَ من عشيقته، إن لم تتحالف معه ضد القطة، فعلى الأقل أن تبرهن عن حسٍّ أوّليٍّ بالعدالة. كان يرغب أن يركل القطة ركلةً قويةً تبقيها ملتصقة بالسقف. احتاج إلى بذل مجهود كبير لكي يسيطر على نفسه.

تابعت لورا متلفِّظةً بوضوح بكل كلمة: «حين يداعبها أحد تطالبه بألا يكون شارداً. أنا أيضاً، لاأحتمل أن يبقى معي أحد وهو يفكر بشيء آخر».

شعرت فجأةً، وهي تشاهد ردة فعل قطتها السيامية العنيف جداً قبل بضع لحظات، إزاء موقف برنار الشارد، بالتضامن مع الحيوان: يتصرف برنار معها منذ عدة أسابيع، مثلما يتصرف مع القطة: يداعبها، إلا أن أفكاره تكون في مكان آخر، يتظاهر أنه معها، لكنه لا يستمع لها.

حين رأت القطةَ تعضُّ عشيقها، تكوَّن لديها الانطباع بأن أناها الأخرى، أناها الرمزية والمَجازية التي تُمثِّلُها قطتُها لها، تريد بهذا الشكل أن تشجِّعها وتُريها السلوك الذي عليها أن تسلكه والذي يجب أن يكون مثلاً يحتذى. قالت في نفسها إن هناك لحظات يجب أن يُخرِج الإنسان فيها مخالبه. وقررت أنها في المساء ذاته، في المطعم الذي يفترض أن يذهبا لتناول العشاء فيه، ستجد أخيراً الشجاعةَ اللازمة لكي تتصرف.

سأقولها بصراحة، مستبقاً الأحداث: من الصعب أن نتخيل حماقةً أكبر من قرارها. ما أرادت أن تفعله يتعارض مع مصالحها. يجب أن نشير إلى أن برنار، ومنذ أن عرفها قبل سنتين، كان في الواقع سعيداً معها، وربما أكثر سعادةً تظن لورا. كانت بالنسبة له انفلاتاً، ملجأً بعيداً عن الحياة التي أعدها له منذ الطفولة والدُهُ صاحبُ الاسم الرخيم برترانِ برتران. بات بمقدوره أخيراً العيش بحرية، وِفق رغباته، وامتلاكُ مكان سري لايأتي أي فرد من عائلته ليدسَّ فيه رأسَهُ الفضولي، مكان تسير فيه الحياة حسب عادات أخرى: بات يعشق سلوك لورا البوهيمي، يعشق البيانو الذي تعزف عليه من وقت لآخر، الحفلات الموسيقية التي كانت تصحبه إليها، الحالات الروحية التي تعيشها، تصرفاتها الغريبة، ويشعر معها أنه بعيد عن الناس الأغنياء والمضجِرين الذين يعاشرهم والده. لكن سعادتهما ارتبطتْ بِشَرط: عليهما أن يظلا أعزبَيْنْ. إذا تزوَّجا يتغير كل شيء دفعة واحدة: ينفتح زواجُهُما فجأةً على جميع تدخُّلات عائلة برنار، ويفقد حبُّهُما بهذا الشكل، ليس سحرَهُ وحسب، بل حتى معناه، وتُحرَم لورا من كل السلطة التي كانت حتى ذلك الوقت تمارسها على برنار.

كيف أمكَنَها أن تتخذ قراراً بهذا الغباء، بهذا التعارض مع مصالحها؟ هل كانت معرفتُها بحبيبِها ضئيلة إلى هذا الحد؟ هل كانت تسيء فهمَهُ إلى هذا الحد؟

نعم، ومهما بدا ذلك غريباً، لم تكن تعرفه جيداً أو تفهمه. بل كانت فخورة بألّا شيء آخر يهمها لدى برنار سوى حبه. لم تسأله قط بشأن والده، لم تعرف شيئاً عن أسرته. وعندما يَحدُث أن يُكلّمها عنها من تلقاء نفسه، تتضجَّر علانيةً وتُظهر في الحال رفضَها لهدر وقتٍ ثمين بوسعها تكريسه لِبرنار. هناك ماهو أغرب أيضاً: ففي أسابيع الشهادة القاتمة، حين لم يكن يفتح فمه إلا للاعتذار لأن لديه هموماً، كانت تُكرر أمامه دوماً: «نعم، أعرف ماهذه الهموم»، ولكن دون أن تطرح عليه أبداً السؤال الذي هو أبسط الأسئلة: «أية هموم لديك؟ ما الذي يحدث في الواقع؟ تكلم، قل لي ما الذي يشغلك!»

أمر مثير للفضول: كانت مجنونة بِ برنار، وفي الوقت نفسه قليلة الاهتمام به. بل سأقول بأنها كانت مجنونة بِ برنار ولهذا السبب بالذات لم تكن تهتم به. إذا لُمْناها على قلة اهتمامها واتَّهمناها بعدم معرفتها لعشيقها، فإنها لن تفهمنا. لأن لورا لم تكن تعرف ماذا تعني معرفة أحد ما. كانت أشبه بعذراء تخشى أن تحبل إذا تبادلت كثيراً من القُبل مع عشيقها! ومنذ بعض الوقت بدأت تفكر بِ برنار دون انقطاع تقريباً، تتخيل جسده ووجهه. كان لديها إحساس بأنها معه باستمرار، بأنها مُشبَعة به، لذا اعتقدت بأنها تعرفه عن ظهر قلب، تعرفه كما لم يسبق لأحد أن عرفه قط. جميعنا تَخدَعُنا عاطفةُ الحب بوهمِ المعرفة.

بعد هذه الإيضاحات، ربما يمكننا أخيراً أن نصدِّقَ بأنها أعلنتْ له مع طبق التحلية في نهاية العشاء (أستطيع أن أزعُم، لكي أعذرَها، بأنهما شربا زجاجة نبيذ وكأسَيْ كونياك، لكني واثق بأنها كانت ستقول الشيء نفسه دون شُرْب) : «برنار، تزوَّجْني!»

حركة الاحتجاج ضد انتهاكات حقوق الإنسان

خرجت بريجيت من درس اللغة الألمانية وقد عزمت بشدة على ألاَّ تعود. فمن ناحية، بدث لها لغةُ غوته مفتقِرة إلى أية فائدة عملية (أمها هي مَن فرض عليها تَعلُّمَها)، ومن ناحية أخرى شعرت أنها على خلاف عميق مع الألمانية. فهذه اللغة تُغيظُها بعدم منطقيَّتِها. وبلغ الأمر هذه المرة، حدَّهُ الأقصى: فالأداة ohne (بلا) تَحكُم المفعول به، والأداة mit (مع) تَحكُم المُضاف. لماذا؟ الأداتان، في الواقع، تعنيان الجانبين السلبي والإيجابي للعلاقة نفسها، والمفروض بالتالي أن تؤدِّيا إلى التصريف نفسه. لفتت بريجيت نظر أستاذها إلى ذلك، وهو شاب ألماني أحرَجَهُ الاعتراضُ وشعر حالاً بالذنب. كان هذا الرجل الجذاب والحاذق يعاني من انتمائه إلى شعبٍ قادَهُ هتلر. ولأنه مستعد أن يَشهَد ضد وطنه بجميع النقائص، فقد أَقرَّ في الحال بعدم وجود أي سبب مقبول يبرِّر وجود تصريفَيْن مختلفَيْن مع الأداتَيْن mit و ohne.

«ليس هذا منطقياً، أعرف ذلك، ولكنه استعمال درَجَ على مرِّ السنين»، قال، كما لو أنه أراد إثارة شفقة الفرنسية الشابة إزاء لغةٍ لعَنَها التاريخ.

«يسعدني إقرارُكَ بالأمر. إنه شيء غير منطقي، في حين أن اللغة يجب أن تكون منطقية»، قالت بريجيت.

وافَقَ الشاب الألماني قائلاً: «للأسف أنه لم يظهر لدينا ديكارت. وهذه فجوة لا تُغتَفَر في تاريخنا. لا تملك ألمانيا تقاليد العقلانية والوضوح التي تملكونها، وهي مليئة بالضباب الميتافيزيقي. ألمانيا هي موسيقا فاغنر، ونعرف جميعاً أن المعجب الأكبر بِـ فاغنر هو هتلر!»

تابعث بريجيت محاكمتها غير آبهةٍ بهتلر أو فاغنر: «يستطيع طفل تَعَلُّمَ لغة غير منطقية لأن الطفل لايملك هِبة المنطق، أما الأجنبي

الراشد فلا يستطيع تَعَلُّمَها قط. لذا ليست اللغةُ الألمانية في نظري، لغة تَواصُلٍ كونية.

ـ أنت محِقَّة تماماً»، قال الألماني، وأضاف همساً: «تَرين إلى أي حد كانت الرغبة الألمانية بالسيطرة على العالم عبثيةً».

ركبت بريجيت سيارتها راضيةً عن نفسها، وذهبت إلى فوشون لشراء زجاجة نبيذ. بحثت دون جدوى عن مكان تقف فيه. سيارات تصطفُّ على طول الأرصفة، تُقابِل واقياتُ صدماتٍ بعضِها واقيات صدماتٍ بعضها الآخر، لمسافة كيلومتر في جميع الاتجاهات. بعد ربع ساعة من الدوران، أصابتها دهشةٌ مستنكِرة أمام نقص الأمكنة الشاغرة: صعدت فوق الرصيف وأوقفت المحرك، ثم اتجهت سيراً إلى المتجر. ومن بعيد رأت شيئاً غريباً يحدث فيه. وحين اقتربت فهمت:

زهاء مئة من العاطلين عن العمل، ذوي الملابس الرثة، يحتلون البقاليةَ الشهيرة والمَنافذَ المؤدية إليها، تلك البقالية التي يبلغ ثمنُ كل شيء فيها عشرةَ أضعافه في مكان آخر، بحيث يتكوّن مجموع زبائنها من الناس الذين يُعتَبَر الدَّفْعُ بالنسبة لهم أكثر متعةً من الأكل. كانت مظاهرةً مثيرة للفضول: لم يأتوا لتكسير شيء، أو لإطلاق التهديدات، أو الصراخ بشعارات، لقد جاؤوا ببساطة لأجل إحراج الأغنياء وإفساد متعة النبيذ الجيد والكافيار. وفي الواقع فقد ارتسمت فجأةً ابتساماتٌ خجِلة على وجوه البائعين كما على وجوه الشارين، وبدوا عاجزين عن البيع كما عن الشراء.

شقَّت بريجيت لنفسها طريقاً وسط الحشد ودخلت. لم تنفر من العاطلين عن العمل، ولم يكن لديها كذلك مأخذ ضد السيدات ذوات الفِراء. وبصوت قوي طلبت زجاجةً من نبيذ بوردو. فاجأ تصميمُها البائعةَ وأَفْهَمَها بأن المتظاهرين الذين لم يكن في حضورهم أي تهديد، يجب ألاَّ يمنعونها من تلبية طلب الزبونة الشابة. دفعت بريجيت ثمن الزجاجة وعادت إلى سيارتها حيث كان ينتظرها شرطيان، وبيدهما قلم حبر.

راحت توبِّخُهما، وعندما شرحا بأن السيارة تسدُّ الرصيف الذي تقف عليه، أشارت لهما إلى السيارات التي يلتصق بعضها بالآخر، صارخةً: «هل لكما أن تقولا لي أين كان المفروض أن أقف؟ إذا كان مسموحاً للناس شراء السيارات، ينبغي تأمين أمكنة يضعونها فيها، أليس كذلك؟ يجب أن نكون منطقيين!» .

لا أروي ذلك كله إلا من أجل هذا التفصيل: عندما راحت بريجيت توبِّخ رجلي الشرطة، تذكَّرَت العاطلين عن العمل الذين يتظاهرون أمام البقالية وشعرت إزاءهم بتعاطف مفاجئ وقوي: شعرت أنها تتحد معهم في المعركة نفسها، الأمر الذي أعاد لها الشجاعة فرفعت نبرة كلامها. لم يستطع الشرطيان (اللذان وُضِعا في حالة من الإرباك شبيهة بحالة السيدات ذوات الفراء إزاء العاطلين عن العمل) إلا أن يكررا بغباء ودون أدنى قناعة، كلمات «ممنوع»، «غير مسموح»، «النظام»، «التوجيهات»، وانتهيا بالسماح لها بالذهاب دون تحرير مخالفة بحقِّها.

أثناء هذه الغارة التي شنَّتها بريجيت، كانت تُرفِق نقدَها بحركات سريعة ومقتضبة من رأسها رافعةً كتفيها وحاجبيها في الوقت ذاته. وحين عادت إلى البيت، وبينما راحت تروي ماجرى لوالدها، كان رأسها يؤدي الحركةَ نفسَها تماماً. سبق أن التقينا بهذه الحركة: إنها تعبِّر عن دهشة مستنكِرة أمام أولئك الذين يُنكرون أكثر حقوقنا أوَّليةً. لنسَمِّ هذه الحركة إذن: حركة الاحتجاج ضد انتهاكات حقوق الإنسان.

يرجع مفهوم حقوق الإنسان إلى قرنين، لكنه لم يبلغ أوج مجدِهِ إلا في النصف الثاني من سبعينيات قرننا. في ذلك الوقت طُرِد ألكسندر سولجينيتسين من روسيا: بَهَرَتْ شخصيتُهُ الخارقة المزدانة بلحية وعدستين مستديرتين مثقفي الغرب الذين يتوقون لآفاق مستقبلية عظيمة. انتهوا بفضله، متأخرين خمسين سنة، إلى الإقرار بوجود معسكرات الاعتقال في روسيا الشيوعية. حتى رجال التقدم أقرُّوا فجأةً بأن سَجْن الناس بسبب أفكارهم ليس عدلاً.

ولتقوية موقفهم وجدوا حجةً ممتازة: الشيوعيون الروس ينتهكون حقوق الإنسان التي أعلنتها الثورةُ الفرنسية نفسُها رسمياً!

هكذا وبفضل سولجينيتسين استعادت عبارة «حقوق الإنسان» مكانتَها في مفردات زماننا. لا أعرف رجلَ سياسة واحداً لا يستند عشر مرات في اليوم إلى «النضال من أجل حقوق الإنسان» أو «حقوق الإنسان التي أُهدِرَت». ولكن، بما أن الناس في أوروبا لا يعيشون تحت تهديد معسكرات الاعتقال، وبما أن بوسعهم قول أو كتابة أي شيء، فكلما ازدادت شعبيةُ حقوق الإنسان، فقدتْ كلَّ مضمونٍ مادي، لكي تصبح في النهاية موقفاً عاماً للجميع إزاء الجميع، نوعاً من الطاقة التي تُحَوِّل جميعَ الرغبات إلى حقوق. أصبح العالَمُ حقاً للإنسان، وتحوّل كلُّ شيء إلى حق: تحوَّلت الرغبةُ بالحب إلى حقٍّ بالحب، والرغبةُ بالراحة إلى حق بالراحة، والرغبةُ بالصداقة إلى حق بالصداقة، والرغبة بالقيادة بسرعة شديدة إلى حق بالقيادة بسرعة شديدة، والرغبة بالسعادة إلى حق بالسعادة، والرغبة بنشر كتاب إلى حق بنشر كتاب، والرغبة بالصراخ ليلاً في الشوارع إلى حق بالصراخ ليلاً في الشوارع. من حق العاطلين عن العمل احتلال البقالية الفخمة، من حق السيدات ذوات الفراء شراء الكافيار، من حق بريجيت أن توقف سيارتها فوق الرصيف، والجميع: العاطلون عن العمل والسيدات ذوات الفراء وبريجيت، ينتمون إلى الجيش نفسه من المحاربين في سبيل حقوق الإنسان.

راح بول، وهو جالس في مقعده مقابل بريجيت، ينظر إليها بِحبٍّ وهي تحرك رأسها بخفةٍ من اليسار إلى اليمين. كان يعرف أنه يحظى بإعجاب ابنته وهذا يعنيه أكثر مما يعنيه أن يحظى بإعجاب زوجته. لأن عيني ابنته المعجَبَتين كانتا تعطيانه ما لاتقدر آنييس أن تعطيه: الدليل على أنه لم يفقد شبابه، أنه مايزال واحداً من الشبان. انقضت بالكاد ساعتان منذ أن داعبتْ آنييس شعرَهُ، متأثرةً من سُعاله. كم كان يفضِّل حركات رأس بريجيت على تلك المداعبة المُهينة! كان حضورُ ابنته يفعل فيه فِعلَ مُراكِمِ طاقةٍ يستمدُّ منه قوَّتَهُ.

أن تكون حديثاً تماماً

آهٍ لهذا العزيز بول الذي أراد استفزاز غريزلي وإثارة سخطِهِ بالشُّطْبِ على التاريخ وعلى بيتهوفن وبيكاسو... إنه يختلط في ذهني مع جاروميل أحد شخوص رواية انتهيتُ من كتابتها قبل عشرين عاماً بالتمام، وسوف ترونني، في فصل قادم، أوْدِع نسخةً منها في حانةٍ بِـ مونبارناس على شرف البروفسور آفناريوس.

نحن في براغ عام 1948، جاروميل الذي يبلغ الثامنة عشرة من عمره يعشق الشعرَ الحديث حتى الموت، دينوس، إيلوار، بروتون، فيتسلاف نيزفال. واقتداءً بهم جعل من جملة «يجب أن نكون حديثين تماماً» التي كتبها رامبو في ديوان «فصل في الجحيم»، شِعاراً له: وقد تبينَّ فجأةً أن الشيء الحديث تماماً في براغ هو الثورة الاشتراكية التي أدانت، في الحال وبشكل وحشيّ، الفنَّ الحديث الذي يعشقه جاروميل حتى الموت. عندها أنكَرَ بطلي أمام بعض الأصدقاء (ممن لا يقلّون حباً حتى الموت للفن الحديث)، بِتَهَكُّمٍ كلَّ ما يحبه (كل مايحبه فعلاً ومن صميم قلبه) حتى لايخالف الوصية العظيمة: «أن نكون حديثين تماماً». وصَبَّ في إنكاره كل غضبه وكل شغفه كصبيٍّ بِكر يتمنى دخول حياة الرُّشد عبر فعلٍ وحشي. وحين رأى أصدقاؤه العِنادَ الذي يُنكِرُ به كلَّ ما كان عزيزاً عليه، كلَّ ما عاشَ وأراد العيش من أجله، حين رأوه ينكر بيكاسو ودالي، بروتون ورامبو، ويُنكرُهُم باسم لينين والجيش الأحمر (اللذين كانا يمثّلان آنذاك قمةَ الحداثة)، أصابتهم غصةٌ في حلوقهم وذُهِلوا أول الأمر، ثم تقزّزوا، وأخيراً ارتاعوا. مشهد ذلك الصبي البكر المتحالف مع ما يتبينَّ بأنه حديث، والذي لم يكن تَحالُفُهُ جُبْناً (لخدمةِ مستقبلهِ المهني) بل شَجاعةً، وتضحيةً مؤلمة بما يحبه. نعم، رأوا في هذا المشهد شيئاً مريعاً (متصوِّرين مسبقاً الرعب الوشيك والمريع، وعمليات الاعتقال والشنق المريعة). ربما قال أحدهم لنفسه آنذاك وهو يراقبه: «جاروميل حليفٌ لحفّاري قبره».

بول وجاروميل غير متشابهين طبعاً. الشيء الوحيد المشترك بينهما هو بالضبط تلك القناعة المُتَّقِدة بوجوب «أن تكون حديثاً تماماً». «حديث تماماً» مفهومٌ ذو مضمون متغيِّر وغير قابل للحصر. يقيناً أن رامبو لم يكن يتخيَّل، عام 1872، ملايين التماثيل النصفية لِ لينين وستالين تحت هذه الكلمات، كما لم يكن يتخيَّل تحتها أفلام الإعلانات والصور الملونة أو وجهاً نشواناً لأحد مغنِّيي الروك. ولكن لايهم، لأن «حديث تماماً» تعني: إعادة النظر الأبدية في مضمون الحديث، والعمل على خِدمته مثلما يُخدَم المطلَق، أي دون أن تراودك الشكوك.

كان بول يعرف، مثل جاروميل، أن حَداثةَ الغد تختلف عن حداثة اليوم، وأنَّ علينا، انسجاماً مع الضَرورة الأبدية للحَداثة، أن نعرف كيف نَخون مضمونَها المؤقت، مثلما علينا أن نخون أشعار رامبو انسجاماً مع الشعار الذي أطلقه رامبو. في باريس عام 1968، عندما تبنَّى الطلابُ مجموعة مصطلحات أكثر راديكاليةً مما تبنَّاه جاروميل في براغ عام 1948، رفضوا العالمَ كما هو، العالم السطحي للرفاهية والسوق والإعلانات، عالم الثقافة الجماهيرية الغبية التي تحشو رؤوس الناس بالميلودراما، عالم الاصطلاحات، عالم الأب. أمضى بول في تلك الفترة بضعة أيام خلف المتاريس، ودوَّى صوتُهُ بالقدر نفسه من العزم الذي دوَّى به صوتُ جاروميل قبل عشرين عاماً خلَتْ. لم يكن يمكن لشيءٍ أن يثنيه عن عزمه، وراح وهو مستندٌ إلى الذراع الذي تقدِّمُهُ له الثورةُ الطلابيةُ، يبتعد عن عالم الآباء لكي يصبح أخيراً وهو في الخامسة والثلاثين من عمره، شخصاً راشداً.

ثم مرَّ الوقت. كبرت ابنتُهُ وارتاحتْ في العالم كما هو، عالم التلفزيون والروك والإعلانات والثقافة الجماهيرية وميلودراماتها، عالم المغنِّين والسيارات والموضة، البقاليات الفاخرة والصناعيين الأنيقين الذين ارتَقوا إلى مصافِّ النجوم. وبينما كان بول قادراً في الماضي على الدفاع عن مواقفه بعنادٍ ضد الأساتذة، ضد رجال الشرطة، ضد حكام المقاطعات وضد الوزراء، لم يتمكن من الدفاع

عنها ضد ابنته التي كانت تحب الجلوس على ركبتيه ولاتتعجّل مغادرةَ عالم الأب لكي تدخل سنّ الرشد. على العكس، أرادت البقاء أطول وقت ممكن تحت السقف نفسه مع أبيها المتسامح الذي يسمح لها (بما يشبه الحنان) بالنوم مع صديقها كل سبت بجوار غرفة والديها.

مامعنى أن يكون المرء حديثاً تماماً إن هو لم يعد شاباً وإن كانت له ابنة مختلفة تماماً عما كانت عليه البنات في عمرها؟ وجد بول الجواب دون مشقّة: أن تكون حديثاً تماماً يعني، في حالة من هذا النوع، أن تتقمّص نفسيةَ ابنتك تماماً.

أتخيل بول جالساً إلى مائدة العشاء بصحبة آنييس وبريجيت. بريجيت على كرسيها نصف ملتفتة، تنظر إلى شاشة التلفزيون وهي تمضغ. لاينطق أي من الثلاثة بكلمة لأن صوت التلفزيون مرتفع. ماتزال عبارةُ غريزلي المشؤومة، التي وصفَتْهُ بِحليف حفاري قبره الخاص، ماثلةً في رأسه. ثم قطعت ضحكةُ بريجيت حبل أفكاره: على الشاشة يظهر إعلان: طفل عارٍ، بالكاد يبلغ عمره العام، ينهض عن نونيّتِهِ جارّاً وراءه لفّة الورق الصحي الذي ينتشر ببياضُهُ مثل ذيلٍ مهيب لثوب زفاف عروس. وقد تذكّرَ بول أنه لاحظَ مؤخراً، متفاجِئاً، أن بريجيت لم تقرأ قط أية قصيدة لِ رامبو. ونظراً لمقدار حبه هو بالذات، وهو في سنّ بريجيت لِ رامبو، كان باستطاعته، بحقّ، اعتبارَها حفّارة قبرها.

شعر ببعض الكآبة لسماعه ضحكة ابنته الصريحة، التي تجهل الشاعر العظيم وتستمتع بالحماقات المُتلفَزة. ثم تساءل، ما الذي جعله في الواقع يحب رامبو إلى هذا الحد؟ كيف وصل إلى هذا الحب؟ هل سحرتْهُ قصائدُهُ؟ لا. كان رامبو يختلط في ذهنه آنذاك بكلٍّ من تروتسكي وبروتون وماو وكاسترو، مشكّلاً خليطاً ثورياً فريداً. ماعرفه عن رامبو أولاً، هو الشعار الذي اجتَرّهُ الجميع: تغيير الحياة. (كما لو أن صَوْغَ تَفاهَةٍ من هذا النوع يحتاج لشاعرٍ عبقري..). لاشك أن بول قرأ بعدها أشعاراً لِ رامبو، وحفِظ بعضها

غبياً وأحبها. لكنه لم يقرأ أبداً كل القصائد: أعجبتْهُ فقط تلك القصائد التي حدَّثَهُ عنها محيطُهُ، الذي تَحدَّثَ عنها بتوصيةٍ من محيط آخر. لم يكن رامبو إذن يمثِّل حُبَّهُ الجَماليَّ وربما لم يعرف أي حب جماليٍّ قط. لقد انضوى تحت راية رامبو مثلما ينتسب المرء لحزب سياسي، مثلما يصبح مشجِّعاً لفريق كرة قدم. ماذا قدَّمتْ له أشعارُ رامبو في الحقيقة؟ لاشيء سوى الاعتزاز بأنه من محِبِّي أشعار رامبو.

كان بول يعود دائماً لحديثه قريبِ العهد مع غريزلي: نعم، لقد بالغَ وسمح لنفسه أن ينجرف مع المفارقات، استفزَّ غريزلي والآخرين جميعاً. لكن، ألم يكن يقول الحقيقة إجمالاً؟ أليس مايسميه غريزلي «ثقافة» بكثيرٍ من الاحترام، هو وَهْمُنا، وهوشيء جميل وثمين بالتأكيد، لكنه يَعنينا أقل بكثير مما نجرؤ على الاعتراف به؟

قبل بضعة أيام من ذلك، طرح بول أمام بريجيت الأفكار التي صدَمَتْ غريزلي، مُحاولاً استعادةَ العبارات نفسها. أراد معرفة ردود فعل ابنته. لم تُثِر العباراتُ الاستفزازيةُ استنكارَها، ولكن ليس هذا وحسب، بل إنها كانت على استعداد للمضي أبعد من ذلك بكثير. وهذا ما يهم بول. لأنه كان يزداد تعلقاً بابنته، وبدأ منذ بضع سنين يسألها رأيها بكل المشاكل التي يصادفها. ربما فعل ذلك في بداية الأمر بدافعٍ تربوي، لكي يضطرَّها للاهتمام بأشياء جادَّة، ولكن سرعان ما انقلبت الأدوار خلسةً: لم يعد يشبه معلِّماً يشجِّع بأسئلته تلميذَهُ الخجول، بل يشبه رجلاً قليل الثقة بنفسه يستشير عرَّافة.

لايُطلب من عرَّافةٍ قدرٌ كبير من الحكمة (لايتوهَّم بول كثيراً بشأن مواهب ومعارف ابنته)، بل يُطلَب منها أن تكون على صلةٍ بخزَّانِ حكمةٍ يقع خارجها، بوساطة مسالك غير مرئية. حين راحت بريجيت تعرض له آراءها، لم يكن يعزوها للمقدرة الابتكارية الشخصية لابنته، بل للحكمة الجماعية العظيمة لجيل الشباب الذين ينطقون بلسانها. لذا راح يستمع إليها بثقة لاتتوقف عن الازدياد.

نهضت آنييس عن المائدة وجمعت الأطباق لكي تحملها إلى المطبخ. أدارت بريجيت كرسيَّها لكي تواجه الشاشة، وبقي بول، وحده، جالساً إلى المائدة. فكر بلعبة جماعية كان يلعبها ذووه. عشرة أشخاص يدورون حول عشر كراسي، وعند إشارة معينة، يجب أن يجلس الجميع. كل كرسي تحمل عبارة. وعلى الكرسي الذي آلَ إليه يمكن قراءة: حليف لامع لحِفّاري قبره. يعرف أن اللعبة انتهت وأنه سيبقى جالساً على هذا الكرسي إلى الأبد.

ما العمل؟ لاشيء. لماذا لايكون الإنسان حليفاً لحفاري قبره أصلاً؟ هل يجب عليه أن يتقاتل معهم بالقبضات؟ لكي يبصقوا فوق تابوته؟

سمع ضحكة بريجيت من جديد، وخطر له في الحال تعريفٌ آخر، أكثر التعريفات مُفارَقَةً، وأكثرها راديكاليةً. أعجبه إلى درجة أنه أنساه حزنَهُ. هاهو ذاك التعريف: أن تكون حديثاً تماماً يعني أن تكون حليفاً لحفّاري قبرك الخاص.

أن تكون ضحيةً لِشُهرتِك

أن تقول لِـ برنار «تزوَّجْني!» خطأ في جميع الأحوال. وأن تقولها له بعد ترقيته حماراً تاماً، خطأ كبير بحجم الجبل الأبيض. لأن علينا أن نضع في الحسبان ظرفاً يبدو للوهلة الأولى مستَبعد التأثير، ولكن التذكير به ضروري إذا أردنا فهم برنار: فباستثناء إصابته بالحصبة، لم يُصَب برنار بأي مرضٍ قط، والموت الوحيد الذي رآهُ عن كثب هو موت كلب والده السلوقي. وباستثناء بعض الدرجات السيئة في الامتحانات، لم يعرف فشلاً قط. لقد عاش في يقينٍ بأنه منذورٌ، بحكم الطبيعة، للسعادة، وأنه يوحي للجميع بالودّ. كانت ترقيته إلى مرتبة حمار تام أول صفعةٍ يتلقّاها من القدر.

وقعت آنذاك مصادفةٌ عجيبة. أطلق رجالُ الإيماغولوجيا، في اللحظة ذاتها، حملةً إعلامية واسعة لمحطة برنار الإذاعية، فانفرَشَتْ صورةٌ ملونة لفريق التحرير على ملصقات كبيرة وُزِّعت في كل أرجاء فرنسا: ظهروا جميعاً على خلفية مكونة من سماء زرقاء، يرتدون قمصاناً بيضاء مشمرة الأكمام، وأفواههم مفتوحة: كانوا يضحكون. في البداية، شعر برنار وهو يتجول في باريس، بأنه مرتبك من شدة الزهو. وبعد أسبوع أو أسبوعين من الزهو الذي لاتشوبه شائبة، جاء الغولُ البَطين لكي يسلِّمهُ لفافةً من الكرتون، وهو يبتسم. لو حدث ذلك من قبل، قبل تقديم الصورة العملاقة للعالم أجمع، لَتَحَمَّل برنار الصدمةَ بصورةٍ أفضل قليلاً دون شك. لكنَّ الشهرة التي منحَتْهُا الصورةُ أعطت عارَ الشهادةِ نوعاً من الصدى. لقد ضخَّمَتهُ.

أن تقرأ في صحيفة لوموند أن شخصاً مجهولاً يدعى برنار قد رُقِّيَ حماراً تاماً، هو شيء، وأن تعلم بأمرِ حصول رجلٍ تنتشر صورتُهُ فوق كل الجدران، على هذه التَرقيةِ، شيء آخر. تُضيف الشهرة لكلِّ مايحدث لنا صدىً مُضاعَفاً مئة مرة. ليس أمراً مسلِّياً جداً أن يتجوَّل المرء في العالم جارّاً وراءهُ صدىً. فهِمَ برنار فجأةً

هشاشتَهُ التي ظهرت تماماً مؤخراً وفكَّرَ بأن الشهرة هي بالضبط الشيء الذي لم يطمح إليه قط. لقد تمنَّى النجاحَ بالطبع، لكن النجاح والشهرة شيئان مختلفان. الشهرة تعني أن عدداً كبيراً من الناس يعرفونك دون أن تعرفهم. يعتقدون أن كل شيء مسموح به لهم إزاءك، ويريدون معرفة كل شيء عنك، ويتصرفون كما لو أنك مُلْكٌ لهم. يشعر الممثلون والمغنُّون ورجال السياسة بالتأكيد بنوعٍ من اللذة نتيجة إعطاء أنفسهم بهذا الشكل للآخرين. لكن برنار لمْ يكن يريد هذه اللذة. لقد تمتع مؤخراً جداً، أثناء إجراء لقاء مع ممثلٍ تَوَرَّطَ ابنُهُ في قضية قاتمة، بملاحظةِ الكيفية التي تتحوَّلُ فيها شهرةُ هذا الرجل إلى كعب أخيلِهِ، نقطة ضعفه، عاهتِهِ، المكان القاتل الذي يُمسَكُ منه ثم يُهَزُّ بوساطته دون أن يُفلَت ثانيةً. أراد برنار أن يكون الشخصَ الذي يطرح الأسئلة، وليس ذاك المضطر للإجابة. في حينِ أن الشهرة مُلْكٌ لمن يجيب وليس لمن يَسأل. الرجل الذي يجيب تُسلَّطُ عليه الأضواء، والرجل الذي يَسأل يُصوَّر من ظهره. نيكسون هو الشخص الذي ظهرَ في الضوء الساطع، وليس وودوورد. وبرنار لايريد شهرة الشخص الذي تُسَلَّط عليه الأضواء، بل يريد سُلطةَ الشخص الذي يبقى في الظل. يريد قوةَ الصياد الذي يقتل نمراً، وليس شهرة النمرِ الذي يحظى بإعجاب مَن سيستخدمونه كجِلدٍ يُداس قرب السرير.

لكن الشهرة ليست حكراً على الناس المشهورين. كل إنسان يعرف مرةً على الأقل شهرته الصغيرة، ويشعر، للحظةٍ على الأقل، بما تشعر به غريتا غاربو أو نيكسون أو نمرٌ سُلِخَ جلده. كان فم برنار المفتوح يضحك فوق جميع جدران المدينة، وشعر بأنه مربوط إلى عمود التشهير(*): الجميع يراه، يتفحَّصه، يحاسبه. حين قالت له لورا «برنار، تزوَّجْني!»، تخيَّلَها مربوطةً بجانبه إلى عمود التشهير. وبدت له فجأةً (لم يحدث هذا من قبل) مُسنَّةً، ذات شَططٍ مقزِّزْ، وسخيفة بعض الشيء.

(*) عمود التشهير: عمود يربط به المتَّهم أو المحكوم لعرضه على الناس.

وقد زاد الطينَ بلةً أنه لم يكن بمثل تلك الحاجة إليها. ظلَّ حبُّ المرأة الأكبر سناً بالنسبة له هو الحب الأكثر ملاءمةً، شرط أن يصبح هذا الحب أشد سرية، وأن تُظهِر هذه المرأة قدراً أكبر من الحكمة ومن التكتُّم. لو قررت لورا أن تصنع من علاقة الحب التي بينهما قصراً نائياً عن الحياة العامة، بدلاً من أن تقترح عليه الزواج بغباء، لما كان عليها أن تخشى فقدان برنار. لكن لورا ربطت الصورةَ العملاقة المعلَّقة في ركنِ كل شارعٍ بالسلوك الجديد لعشيقها، بِفترات صمته، بهيئته الشاردة، واستنتَجت منها بلا ترددٍ أن النجاح وضعَ في طريقِهِ امرأةً أخرى راحت تشغل كل فكره. وبما أن لورا لم تشأ الاستسلام بلا قتال، فقد انتقلت إلى الهجوم.

تفهمون الآن لماذا تراجع برنار. عندما يهاجم طرف، يتراجع الآخر، تلك هي القاعدة. الانسحاب، كما يعرف كل إنسان، هو أصعب مناورةٍ في الحرب. وقد نفَّذها برنار بدقةِ عالم رياضيات: ففي حين كان يُمضي في السابق أربع ليالٍ في الأسبوع عند لورا، اقتصر على ليلتين، وفي حين كان يخرج معها كل نهاية أسبوع، لم يعد يكرس لها سوى يوم أحدٍ واحد من اثنين، وأعدَّ نفسَهُ لتحديداتٍ جديدة. راح يتصرف مثل قائد سفينة كونية، مضطرٍ، بِدُخولهِ إلى الطبقة الأخيرة من الغلاف الجوي، للتوقف المفاجئ. لذا يتوقف بحذرٍ وتصميم، بينما تختفي عشيقتُهُ الظريفة والأمومية أمام عينيه، وتظهر بدلاً منها امرأة تميل للشجار، تفتقر للحكمة كما تفتقر للنضج ونشيطة على نحوٍ كريه.

قال له غريزلي يوماً: «تعرَّفتُ على خطيبتك».

احمرَّ برنار من الخجل.

تابع غريزلي: «حدَّثتني عن سوء تفاهمٍ بينكما. إنها امرأة جذابة، كُنْ لطيفاً معها».

شحب لون برنار من الغضب الشديد. ولمعرفته بعدم قدرة غريزلي على ضبط لسانه، بات على يقين بأن المحطة كلها تعرف

الآن هوية عشيقته. حتى ذلك الوقت، بدت له العلاقةُ مع امرأة أكبر منه سناً، فَساداً فاتناً، شبهَ جرأة. أما الآن فقد فهم أن زملاءه لن يروا فيها إلا تأكيداً جديداً على حَمْرَنَتِهِ.

«لماذا تشتكين للغرباء؟

ـ للغرباء؟ عمَّن تتحدث؟

ـ عن غريزلي.

ـ ظننتُهُ صديقك!

ـ حتى لو كان صديقي، لماذا تروين له حياتنا الحميمية؟»

أجابت بحزن: «أنا لاأخفي حبي لك. هل يجب أن أخفيه؟ ربما تخجل بي؟»

لم يجب برنار بشيء. نعم، كان يخجل بها. يخجل بها حتى لو كان سعيداً بصحبتها. لكنه لم يكن سعيداً بصحبتها إلا في اللحظات التي ينسى فيها أنه يخجل بها.

النضال

كان تحَمُّلُ تباطؤُ السرعة على متن سفينة الحب الكونية، شاقّاً جداً على لورا.

«ما بك؟ اشرح لي أرجوك.

ـ لاشيء.

ـ لقد تغيَّرت.

ـ أحتاج أن أبقى وحدي.

ـ هل حدث شيء؟

ـ لديَّ متاعب.

ـ إذا كانت لديك متاعب، فهذا أدعى لكي لاتبقى وحدك. يحتاج المرء للآخر حين تكون لديه متاعب».

ذهب في يوم جمعة إلى بيته الريفي دون أن يدعوها. مع ذلك ذهبت إليه يوم السبت. كانت تعلم أنه ما كان يجدر بها أن تفعل هذا، لكنها منذ زمن طويل اعتادت أن تفعل ما لايجب أن تفعله، بل إنها كانت تتباهى بذلك، فهذا هو مبعَثُ إعجاب الرجال بها، وعلى رأسهم برنار. كانت تنهض أحياناً في منتصف حفلة موسيقية أو عرض مسرحي، تعبيراً عن الاحتجاج وتمضي علانيةً وبضجةٍ كبيرة، أمام الأنظار المستهجِنة لجيرانها المستائين. في أحد الأيام كلَّفَ برنار ابنةَ البوابة أن تُسَلِّم لورا في دكانها رسالةً تنتظرها بفارغ الصبر. تَمَلَّكَها الفرح، فتناولت من فوق أحد الرفوف قبعةً من الفراء يبلغ سعرُها ألفي فرنك على الأقل، وأعطتها لتلك المراهقة ذات السادسة عشرة من العمر. في مرة أخرى، ذهبت لقضاء يومين بصحبة برنار على شاطئ البحر، في فيلاً مستأجَرة. ورغبةً منها بمعاقبتِهِ على شيء لاأعرف ماهو، قضت كل فترة بعد الظهر تلعب مع صبيٍ في

الثانية عشرة من عمره، ابن جارهم الصياد، كما لو أنها نسيت حتى وجود عشيقها. الشيء المدهش هو أن برنار، رغم شعوره بأنه جُرِح، رأى في سلوكها عفويةً تسحر الألباب («كِدْتُ أنسى العالمَ كله من أجل هذا الصبي!»)، مقترنةً بأنوثةٍ مؤثِّرة (ألم يحرِّك طفلٌ مشاعرَها الأمومية؟)، واختفى في اليوم التالي كلُّ أثرٍ لمشاعر الغضب عندما نسيتْ ابنَ الصياد وراحت تهتم به. كانت أفكارُها الكيفية تتفتَّح بغزارة أمام أنظار برنار المليئة بالحب والإعجاب، يمكننا القول بأنها كانت تتفتح مثل الورود. كانت تصرفات لورا غير اللائقة وكلماتُها النزِقة تبدو كأنها دليل خصوصيتها الابتكارية، شأنها شأن الطُرْفِ الذي تتمتع به أناها. لقد كانت سعيدة.

حين بدأ برنار يُفلِت منها، لم يختفِ شطَطُها لكنه سرعان ماافقدَ طابعه السعيد والتلقائي. في اليوم الذي قررت فيه الذهاب إليه دون دعوة، كانت تعلم أن ذلك لن يجلب لها أي إعجاب ودخلت البيتَ بلهفةٍ قلِقة جَعَلَتْ وقاحةَ سلوكِها، الوقاحةَ التي كانت فيما مضى بريئةً وحتى فاتِنة، عدوانيةً ومتشنِّجة. انتبهت إلى ذلك ولم يكن باستطاعتها الصفح عن برنار أنه حرَمَها من المتعة التي كانت منذ وقت قريب جداً تشعر بها نتيجة كونها نفسَها، متعة بدتْ فجأةً هشةً وبلا جذور ومتعلِّقة كلياً بِ برنار، بحبهِ وإعجابه. بل بدت مدفوعةً أكثر للتصرف على نحوٍ شاذ ولاعقلاني، ولإثارةِ عُدوانيَّتِهِ. رغبت بإثارة انفجار، متعَشِّمةً بأملٍ غائم وخفي بأن الغيوم سوف تتبدد بعد العاصفة وأن كل شيء سيعود كما كان من قبل.

«هاأنذا، قالت ضاحكة، آمل أن هذا يسرُّكَ.

ـ نعم، يسرني. لكني هنا لأعمل.

ـ لن أزعجك في عملك. لا أطلب شيئاً. أريد أن أكون معك وحسب. هل أزعجتُك في عملك مرةً»

لم يجب.

«بل لقد صحبتُكَ مراراً إلى الريف حين كنت تُعد برامجك. هل سبق أن أزعجتك؟»

لم يجب.

«هل أزعجتك؟»

لافائدة، كان عليه أن يجيب: «لا، لم تزعجيني.

ـ لماذا أزعجك الآن إذن؟

ـ أنت لاتزعجيني.

ـ لاتكذب! حاول أن تتصرف كرجل وتتحلى على الأقل بالشجاعة لتقول لي بأنني أزعجك بشكل فظيع بمجيئي دون دعوة. لا أحتمل الجبناء. أفضِّل أن تقول لي انقلعي. هيا قلها!»

رفع كتفيه متحيِّراً.

«لمَ أنت جبان؟»

رفع كتفيه من جديد.

«لاترفع كتفيك!»

تملَّكَتْه رغبةٌ برَفْعِهما للمرة الثالثة أيضاً، لكنه لم يفعل.

«ماذا بكَ؟ أرجوك اشرح لي.

ـ لاشيء.

ـ لقد تغيرت.

ـ لورا! لدي متاعب، قال وهو يرفع نبرة صوته.

ـ أنا أيضاً لدي متاعب!» أجابت وهي ترفع النبرة بدورها.

كان يعرف أنه يتصرف بغباء، مثل صبيٍّ أنَّبَتْهُ أمه فكَرِهَها. ماذا عليه أن يفعل؟ إنه يعرف كيف يكون لطيفاً مع النساء وأيضاً مسلِّياً بل غاوياً، غير أنه لايعرف كيف يكون شريراً معهن، هذا أمرٌ لم يعلِّمْهُ إياه أحد، على العكس، حشا الجميع في رأسه أنه لايجوز

أن يكون المرء شريراً مع النساء. كيف ينبغي على الرجل أن يتصرف إزاء امرأةٍ تأتي إلى بيته دون دعوة؟ ماهي الجامعة التي يمكن أن تُعَلِّم هذه الأشياء؟

عَدَلَ عن الردِّ عليها وانتقل إلى الغرفة المجاورة، تمدد فوق الصوفا وتناول كتاباً دون تحديد، هو رواية بوليسية ضمن منشورات كتاب الجيب. استلقى على ظهره ممسكاً بالكتاب المفتوح فوق صدره. تظاهرَ بالقراءة. دخلتْ بعد دقيقة وجلست فوق مقعد مقابله. ثم سألت وهي تراقب الصورة الملونة التي تزين غلاف الكتاب: «كيف يمكنك أن تقرأ شيئاً كهذا؟»

فوجئ وأدار رأسه نحوها.

«هذا الغلاف!» قالت لورا.

لكنه لم يفهم أيضاً.

«كيف تستطيع أن تضع في وجهي غلافاً رديء الذوق بهذا الشكل؟ إذا كنت تصر على قراءة هذا الكتاب في حضوري، أسعِدْني وانزع هذا الغلاف».

لم يُجب برنار بشيء، نزع الغلاف، مدَّهُ إليها وغرق ثانيةً في الكتاب.

رغبت لورا بالصراخ. فكرت أنّ عليها أن تنهض وترحل ولا تراه ثانيةً أبداً. أو أن تُزيح الكتاب بضعة سنتيمترات وتبصق في وجهه. لكنها لم تجرؤ على هذا ولا على ذاك. فضّلت أن تلقي بنفسها فوقه (سقط الكتاب فوق البساط)، غطَّتْهُ بالقبلات ووضعت يدها فوق كل أجزاء جسمه.

لم تكن لدى برنار أدنى رغبة بممارسة الحب. لكنه إذا جَرُؤَ على رفضِ النقاش، فلم يكن بوسعه رفضُ نداء الغرام. وهو أصلاً يشبه في ذلك جميع الرجال في الأزمان كافة. أي رجلٍ يجرؤ أن يقول لامرأةٍ تدس يدها بحبٍّ بين فخذيه: «لاتلمسيني!»؟ هكذا،

استجاب برنار نفسه الذي انتزع للتو غلاف كتابٍ باحتقارٍ شديد لكي يناوله لعشيقته المُهانة، استجاب فجأةً بإنقيادٍ لمداعباتها وقبَّلَها وهو يفكُّ أزرار بنطاله.

لكنها هي أيضاً لم تكن ترغب بممارسة الحب. الشيء الذي دفعها إليه هو يأسُها من معرفة مايجب أن تفعله، وضرورةُ فعل شيء ما. كانت مداعباتها نافدةُ الصبر والشغوفة تعبِّر عن الرغبة العمياء بالقيام بفعلٍ ما، الرغبة الخرساء بقَوْل كلمة. حين بدأا يتحابان، جَهِدَت لكي تجعل عناقَهُما أشدَّ وحشيةً من أي وقتٍ آخر، بمثلِ عَظَمةِ حريقٍ. ولكن كيف الوصول إلى ذلك في عملية جِماعٍ صامتة (لأنهما كانا يتحابان وهما صامتين دوماً، عدا بعضَ الكلمات الوجدانية التي تُلفظ بين اللهاث)؟ نعم، كيف الوصول إلى ذلك؟ بحركات سريعة وحيوية؟ بزيادة الحجم الصوتي للتنهدات؟ بمناوبة الأوضاع؟ ونتيجة جهلها لأية وسائل أخرى، لجأت إلى هذه الوسائل الثلاثة معاً. راحت في كل لحظةٍ تُغير الوضع بمبادرة خاصة منها: فتتكئ أحياناً على أطرافها الأربع، وتمتطيه أحياناً، وتخترع أحياناً أخرى أوضاعاً كلية الجِدَّة وفي غاية الصعوبة، لم يسبق أن جرَّباها.

فسَّرَ برنار هذا التَّجَلِّي الجسدي غير المتوقَّع، كَتَحدٍّ لايمكنه عدم قبوله. استعاد قلقَهُ القديم كَشابٍّ يخشى أن تُنتَقَصَ موهبتُهُ ونضجُهُ في الغرام. أعاد هذا القلقُ لِلورا السلطةَ التي فقدَتْها منذ بعض الوقت، والتي قامت عليها علاقتُهُما في السابق: سلطة امرأة أكبر سناً من شريكها. ومن جديد عادَهُ الشعورُ غيرُ السار بأن لورا أكثر خبرة، بأنها تعرف ما لايعرف، وأن باستطاعتها مقارنته بالآخرين وتقييمه. لذا راحَ يقوم بالحركات المطلوبة بحميةٍ استثنائية، وعند أدنى إشارةٍ تُفيد بأنها راغبة بتغيير الوضعية، يتصرف بليونةٍ وحيوية مثل جندي أثناء التمارين. كانت رياضة الحب هذه تتطلب قدراً من الاجتهاد لم يوفِّر له الوقتَ حتى ليتساءل هل شعر بإثارةٍ أم لا، وهل شعر بما يمكن تسميته لذة.

لم تكن أشد منه اكتراثاً بالمتعة أو الإثارة. كانت تقول لنفسها، لن أفلتك، إني لاأسمح لنفسي بأن أُبعَدَ، سأناضل لأحتفظ بك. عندها تحوَّلَ فرجُها وهو يتحرك إلى الأعلى وإلى الأسفل، إلى آلة حربٍ راحت تُشغِّلها وتُوجِّهها. قالت لنفسها إن هذا السلاح الأخير، هو السلاح الوحيد الذي بقي لها، لكنه سلاح كلي القدرة. راحت تردد لنفسها، على إيقاع حركاتها، مثل مقطع خفيض وعميق في مقطوعة موسيقية: سأناضل، سأناضل، سأناضل، وآمنت بنصرها.

يكفي فَتحُ قاموس لكي ترى أن كلمة ناضلَ تعني جَعْل إرادتك في مواجهة إرادة طرفٍ آخر، بهدف تحطيمه، إخضاعه، وقتله إذا اقتضى الأمر. «الحياة معركة»، تلك عبارةٌ لابدَّ أنها، حين لُفِظت للمرة الأولى، كانت تنهيدةً كئيبة ومستسلِمة. استطاع عصرُنا، عصرُ التفاؤل والمجازر، أن يحوِّل هذه الصيغة المرعِبة إلى ترنيمةٍ فَرِحة. ربما ستقولون إنه إذا كان النضال ضد أحد، أمراً مرعباً أحياناً، فإن النضال من أجل شيء ما، أمرٌ نبيل وجميل. لاشك أن تكريس الجهود من أجل خدمة السعادة (الحب والعدل وإلى آخره) شيء جميل، لكنك إذا أحببتَ الإشارة إلى جهودك بكلمة نضال، فهذا يعني أن جهدك النبيل يخبئ الرغبةَ في طَرْحِ أحدٍ أرضاً. النضال «من أجل» لا ينفصل عن النضال «ضدَّ»، وأثناء النضال ينسى المناضلون دوماً الجانب من النضال الذي هو «من أجل»، لصالح الجانب الآخر الذي هو «ضدَّ».

راح فرج لورا يتحرك بقوة إلى الأعلى وإلى الأسفل. كانت لورا تناضل. تحب وتناضل. تناضل من أجل برنار، ولكن ضد من؟ ضد ذاك الذي تُبقيه مُحتَضَناً، ثم تدفعه لكي تجبره على تغيير الوضعية. هذا التجلّي المُنهِك فوق الصوفا والبساط، الذي جعلَهُما يتعرّقان وقطعَ أنفاسَهُما، بات يشبه تمثيليةً إيمائية لِنضالٍ عنيد: هي تُهاجِم وهو يدافع عن نفسه، هي تعطي الأوامر وهو يطيع.

البروفسور آفناريوس

نزل البروفسور آفناريوس شارع «مِين»، طاف في محطة مونبارناس، وقرر، بسبب عدم وجود مايوجب عجلته، اجتياز غاليري لافاييت. في جناح النساء، وجد نفسَهُ وسط عارضات مصنوعات من الشمع بملابس آخر موضة، يراقبنه من كل مكان. كان آفناريوس يحب صُحبَتَهن. ويجد جاذبيةً خاصةً في تلك النساء المتجمِّدات في وضعيات حركية مجنونة، واللواتي تُعبِّر أفواههُنَّ المفتوحة، ليس عن الضحك (فالشفاه لم تكن مشدودة)، بل عن التأثر المفاجئ. ففي خيال البروفسور آفناريوس، أنَّ جميع هؤلاء النساء المتحجرات لمحنَ للتو الانتصابَ الرائع لعضوِهِ الذي لم يكن ضخماً وحسب، بل يتميز عن القضبان العادية برأس الشيطان الأقرن الذي يزين نهايتَهُ. بجانب أولئك اللواتي يعبِّرْن عن هلعٍ مُعجَب، تَزُمُّ أخرياتٌ شفاههُن مثل مؤخرات دجاج مورَّدة، ومن بين هذه الشفاه يمكن أن يظهر في أية لحظةٍ لسانٌ يدعو آفناريوس لقبلةٍ شهوانية. ثم إنه كان هناك نوع ثالث من النساء، تلك اللواتي ترسم شفاههن ابتسامةً حالمة. لم تكن عيونهن نصف المغمضة تدع مجالاً للشك: لقد استمتعن للتو، طويلاً وبصمت، بلذة الجماع.

لم تكن الشهوانيةُ الساطعة التي تنشُرُها هذه العارضات في الجو مثل إشعاعات الطاقة النووية، تجد صدىً عند أحد: الناس يروحون ويجيئون بين البضائع، تعِبين، كئيبين، متقزِّزين، شكِسين ولامباليين إطلاقاً بالجنس. البروفسور آفناريوس وحده مَن يسعَدُ بمروره من هناك، مقتنعاً بأنه يقود حفلة فجور.

للأسف أن أجمل الأشياء لها نهاية: خرج البروفسور آفناريوس من المتجر الكبير، ولكي يتجنب سيل السيارات في الشارع، اتجه نحو السلم المؤدِّي إلى أنفاق المترو. ونتيجة اعتياده على المكان، لم يفاجئه المشهد. في الممر يقبع الفريقُ نفسُهُ دوماً. متشردان ينامان بعد أن شربا نبيذَهُما. أحياناً، يُخاطب أحدُهما

المارّة، دون أن يترك زجاجة نبيذه الأحمر، بهيئةٍ مُتَراخِية، وابتسامة مؤثِّرة، لِطَلَب مساهَمةٍ من أجل زجاجة أخرى. ثمة شاب جالس على الأرض، ظهرُهُ للجدار، يُبقي وجهه مدفوناً بين يديه، وأمامه كتابة بالطباشير تقول بأنه خرج للتو من السجن وأنه لايستطيع إيجاد عمل وأنه جائع. أخيراً، يقف موسيقي تَعِب قرب الجدار (مقابل الرجل الخارج من السجن)، وعند قدميه قبعة تحتوي على بعض قطع النقود، في جانب، وآلة ترومبيت في الجانب الآخر.

لم يكن هناك أي شيء غير عادي، ثمة تفصيل واحد غير مألوف شدَّ انتباه البروفسور آفناريوس. ففي منتصف الطريق تماماً بين الرجل الخارج من السجن والمتشرِّدَيْن السكرانين، ليس قرب الجدار بل وسط الممر، تقف سيدة تميل إلى الجمال، لم تتخطَّ الأربعين. بيدها حصالة نقود حمراء اللون تمدُّها إلى المارة بابتسامةٍ تُشرق بالأنوثة. على الحصالة يمكن قراءة عبارة: ساعدوا البُرْص. كانت هذه السيدة تتناقض، بأناقة ثيابها، مع محيطها، وكان حماسُها يضيء، كمِصباح، عتمةَ الممر. من الواضح جداً أن حضورها يضايق المتسولَيْن المعتادين على قضاء يوم عملهما هناك، وكانت آلة الترومبيت التي وُضِعت عند قدميّ الموسيقي، تعبِّر ببلاغةٍ عن الاستسلام إزاء منافسة غير مشروعة.

كلما استوقَفَت السيدةُ نظرةً، كانت تلفظ بوضوح، إنما بصوت شبه مسموع لكي ترغم الشخص على قراءة شفتيها: «البُرص!» راح البروفسور آفناريوس يستعد هو أيضاً لفكِّ رموز هذه الكلمات فوق شفتيها، لكن المرأة عندما لمَحَتْهُ تركت الكلمة معلَّقة دون أن تلفظ سوى مقطع منها لأنها عرفَتْهُ. عرفها آفناريوس بدوره، دون أن يتمكن من تفسير حضورها في هذه الأمكنة. صعد الدرجات ركضاً وخرج إلى الجهة الأخرى من الشارع.

هناك فَهِمَ أنه لجأ عبثاً إلى أنفاق المترو، لأن المواصلات كانت متوقِّفة: ففي الكوبول وفي شارعِ رين، راحت تتقدم حشودٌ من المتظاهرين على عرض الطريق المُسَفْلَت. وبما أن وجوههم جميعاً

كانت سمراء، ظنَّ البروفسور آفناريوس أن العرب يحتجُّون ضد العنصرية. مشى بضع عشرات من الأمتار دون أن يأبه بهم ودفَعَ بابَ إحدى الحانات. قال له صاحب الحانة: «السيد كونديرا سيتأخر. هذا هو الكتاب الذي تركه لك لكي تتسلى بانتظاره»، ومدَّ إليه روايتي «الحياة هي في مكان آخر»، من الطبعة رخيصة الثمن التي تُدعى فوليو.

تناول البروفسور آفناريوس الكتاب دون أن يعيره أدنى انتباه، لأن صورة المرأة ذات الحصالة الحمراء عاودَتْهُ في تلك اللحظة بالذات، ورغب أن يراها ثانيةً. فقال وهو يخرج: «سأعود في الحال».

فَهِمَ أخيراً من خلال الكتابات المسجلة على اللافتات بأن المتظاهرين ليسوا عرباً، بل أتراكاً، وأنهم لايحتجُّون ضد العنصرية الفرنسية، بل ضد بَلْغَرَةِ أقلِّيَّةٍ تركيةٍ تعيش في بلغاريا. كان المتظاهرون يرفعون قبضاتهم بحركةٍ سَئمة قليلاً، لأن اللامبالاة التي لاحدود لها للباريسيين المتسكِّعين على الأرصفة، قادَتْهُم إلى حافة اليأس. ولكنهم حالَما رأوا البطنَ الرائعَ والمُتَوَعِّدَ لرجلٍ يسير على الرصيف في اتجاههم نفسِه، ويرفع قبضته صارخاً معهم «يسقط الروس! يسقط البلغار!»، شعروا أنهم انتعشوا وأصبحوا أكثر قوة، فتطايرت الشعاراتُ من جديد فوق الشارع.

عند مدخل المترو، وقرب السلم الذي تَسَلَّقَهُ منذ بضع دقائق، شاهد آفناريوس امرأتين قبيحتين منهمكتين بتوزيع منشورات. ولكي يعرف المزيد عن النضال ضد البلغار، سأل إحداهن: «هل أنت تركية؟ أجابت المرأة كما لو أنه اتَّهَمَها بتهمةٍ فظيعة: - حماني الله من ذلك! نحن لاشأن لنا إطلاقاً بهذه المظاهرة! نحن هنا لكي نناضل ضد العنصرية!» أخذ آفناريوس منشوراً من كل منهما واصطدم بابتسامة شاب يستند بكوعه بعدم اكتراثٍ إلى درابزين المترو، ويمد يده، هو أيضاً، بمنشور، ومحيَّاه يَستفز على نحوٍ مَرِح.

«ضد ماذا؟ سأل البروفسور آفناريوس.

- في سبيل حرية شعب كاناك».

نزل البروفسور آفناريوس إذن حتى بلغ نفق المترو ومعه ثلاثة مناشير. لاحظَ منذ المدخل أن جوّ سراديب الأموات قد تغيَّر، والتعبَ والضجر قد تواريا، وأن شيئاً ما يحدث: سمع آفناريوس صوتَ الترومبيت المبتهِج وصوتَ تصفيق وضحك. ثم رأى المشهد كله: المرأة ذات الحصالة الحمراء ماتزال هناك، لكنها محاطة باثنين من المتشردين: يمسك الأول بيدها اليسرى التي بقيت حرة، ويشد الآخر قليلاً على ذراعها اليمنى، حيث الحصالة. راح المتشرد الذي يمسك بيدها، يقوم بخطوات رقص صغيرة، ثلاث إلى الأمام وثلاث إلى الخلف، وذاك الذي يمسك بالكوع يمدُّ قبعة الموسيقي نحو المارة، صارخاً: «من أجل البرص! من أجل أفريقيا!» وراح الموسيقي ينفخ في الترومبيت بجانبه، ينفخ حتى تتقطع أنفاسه، آهٍ، إنه ينفخ كما لم يسبق له أن نفخ. ثمة تَجَمُّع يتشكل، وراح الناس يبتسمون وقد سلاَّهُم المشهد، ويلقون داخل القبعة بقطع نقدية معدنية، بل بأوراق نقدية جيدة القيمة، بينما يشكرهم المتشرد قائلاً: «آه، كم هي كريمةٌ فرنسا! شكراً! شكراً باسم البُرص الذين سيَنفِقون كالدواب المسكينة، بدون فرنسا! آه، كم هي كريمة فرنسا!»

لم تعد المرأة تعرف ماذا عليها أن تفعل. تارةً تحاول التملص، وتارةً يشجعها التصفيق على القيام بخطوات رقص صغيرة، إلى الأمام وإلى الخلف. حانت اللحظة التي أراد فيها المتشرد أن يجذبها إليه ليراقصها بشكل ثنائي. شمّت رائحة كحول قوية وردَّتهُ برعونة، وقد ارتسم الخوف والقلق على وجهها.

فجأةً نهض الرجل الخارج من السجن، وراح يومئ بحركات كما لو أنه أراد تحذير المتشرد من خطر. اقترب شرطيان. حين رآهما البروفسور آفناريوس، دخل بنفسه في الرقص: جعل بطنَهُ الهائل ينوس من اليسار إلى اليمين، ثم يلقي إلى الأمام، بذراعيه

نصف المَثْنيِّينْ، بالتناوب، يبتسم للمتفرجين وينشر حوله جواً لايوصف من خُلُوِّ البال ومن السلام. حين صار الشرطيان قريبَيْنْ منهم، ابتسم للسيدة ابتسامة تواطؤ وراح يصفق بيديه على إيقاع الترومبيت وإيقاع خطواته. استدار الشرطيان نحوه، وبنظرةٍ مقطِّبة تابعا جولتهما.

ضاعف البروفسور حيويته، وقد أذهَلَهُ نجاحٌ مشابِه، وبخِفةٍ غير منتَظَرة راح يدور في مكانه، يقفز إلى الأمام وإلى الخلف، يلقي برجله عالياً ويقلِّد بيديه حركةَ راقصةِ كنكان(*) تشمر عن ساقيها. أوحت هذه الحركةُ في الحال بفكرةٍ للمتشرد الذي يمسك السيدة من كوعها. انحنى وأمسك طرف تنورتها. أرات منعه، لكنها لم تستطع إبعاد ناظريها عن الرجل البطين الذي راح ينظر إليها بابتسامة مشجِّعة. عندما حاولت الردَّ على ابتسامته، رفع المتشرد التنورة حتى خصرها، كاشفاً عن الساقين العاريتين والسروال الأخضر (المنسجم جداً مع التنورة الوردية). من جديد أرادت الدفاع عن نفسها، لكنها كانت في وضع عاجز عن القيام بأي فعل: الحصالة في إحدى يديها (رغم أن أحداً لم يلقِ فيها سنتيماً واحداً، راحت تمسكها بحزم، كما لو أن شرَفَها ومغزى حياتها وربما روحها، مخبأة في الداخل)، واليد الأخرى يشلُّها المتشرد عن الحركة. ولو أنها قُيِّدَت لكي تُغْتَصَب، لما كان وضعُها أسوأ. رفع المتشرد التنورة عالياً جداً، وهو يصرخ: «من أجل البرص! من أجل أفريقيا!» وسالت على وجه السيدة دموع الإهانة. ومع ذلك ولأنها ترفض أن تبدو مُهانة (الإهانة المُعتَرَف بها، إهانةٌ مُضاعَفة)، بذلت جهدها لكي تبتسم كما لو أن كل شيء يتم بموافقتها ولصالح أفريقيا، بل إنها ألقت في الهواء رجلاً جميلةً رغم قِصَرِها بعض الشيء.

صفعتْ منخريها عندئذٍ رائحةُ نَتَنٍ مخيفة: كانت رائحةُ أنفاسِ المتشرد كريهةً مثل رائحة ثيابه التي التصقت بجلده لأنه يرتديها ليلاً

(*) كنكان: رقصة استعراضية فرنسية الأصل.

نهاراً طيلة سنين (إذا تعرّض لحادث، سيضطرّ فريقٌ كامل من الجراحين لحَكٍّ هذه الأسمال ساعةً قبل وضعِهِ على طاولة العمليات). لم تعد تَحتمل: بذلت جهداً أخيراً وانتزعت نفسها من بين ذراعيه وركضت، شادَّةً الحصالةَ إلى صدرها، باتجاه البروفسور آفناريوس. فتح ذراعيه وضمَّها. راحت ترتجف وتنتحب وهي مشدودة بين ذراعيه. هدَّأها بسرعة، أخذها من يدها وقادها خارج المترو.

قالت آنييس بهيئة قلقة أثناء الغداء الذي كانت تتناوله بصحبة أختها في المطعم: «لورا، إنك تنحلين.

ـ فقدتُ شهيتي، وأتقيأ كل طعام»، أجابت لورا وهي تبتلع جرعة مياه معدنية طلبتها بدلاً من النبيذ المعتاد. « طعمها قوي جداً، أضافت.

ـ طعم المياه المعدنية؟

ـ يجب أن أضيف إليها مياهاً عادية.

ـ لورا!..». أرادت آنييس الاحتجاج ولكنها اكتفت بِقَول: «لاتعذِّبي نفسك هكذا.

ـ لقد ضاع كل شيء يا آنييس.

ـ ولكن ما الذي تغيَّر بينكما؟

ـ كل شيء. ومع ذلك فإننا نمارس الحب كما لم يسبق لنا أن مارسناه. مثل مجنونَيْن.

ـ ما الذي تغَيَّر إذن، إذا كنتما تمارسان الحب مثل مجنونين؟

ـ إنها اللحظات الوحيدة التي أكون فيها على يقين بأنه معي. وما أن نكف عن ممارسة الحب حتى تذهب أفكاره إلى مكان آخر. وعبثاً إذا مارسنا الحب مئة مرة أكثر، لقد انتهى الأمر. لأن ممارسة الحب لاتمثل الشيء الكثير. ليس هذا مايهمني. المهم أن يفكر بي. لقد عرفتُ كثيراً من الرجال في حياتي، لم يعد أحد منهم يعرف عني شيئاً، ولم أعد أعرف شيئاً عنهم وأسأل نفسي: لماذا عشتُ، إذا لم يحتفظ أحد بأثرٍ مني؟ ماذا بقي من حياتي؟ لاشيء يا آنييس، لاشيء! لكني، في السنتين الأخيرتين، كنتُ سعيدةً حقاً لمعرفتي بأن برنار يفكر بي، بأني أسكُنُ رأسَهُ، وأني أعيش في كيانه. لأن الحياة

الحقيقية بالنسبة لي، هي هكذا: أن تعيشي في أفكار الآخر. وبدون ذلك، أكون ميتةً على قيد الحياة.

ـ لكن عندما تكونين وحيدة في المنزل وتستمعين إلى أسطوانة، ألا يمنحُك مؤلِّفُكِ مالر نوعاً من السعادة الصغيرة الأولية التي تشعرك أن الحياة تستحق أن تُعاش لأجلها؟ ألا يكفيك ذلك؟

ـ إنك تقولين الحماقات يا آنييس، وأنت تعرفين ذلك. إذا كنتُ وحيدة، مالر لايمثل شيئاً بالنسبة لي، أي شيء. لايمنحني مالر متعةً إلا حين أكون مع برنار، أو حين أعلم أنه يفكر بي. عندما لايكون موجوداً، لاتكون لديّ القوة حتى لترتيب سريري. لاتكون لدي رغبة حتى بالنهوض، أو تغيير ملابسي الداخلية.

ـ لورا! برنارُكِ ليس فريداً في العالم!

ـ إنه كذلك، أجابت لورا. لماذا تريدينني أن أعيش في الأوهام؟ برنار هو فرصتي الأخيرة. لم أعد في العشرين من عمري، ولا في الثلاثين. بعد برنار، إنها الصحراء».

شربت جرعة من الماء المعدني وكررت: «هذا الماء قوي الطعم جداً». ثم نادت النادل لتطلب إبريق ماء.

«خلال شهر، سيذهب ليمضي خمسة عشر يوماً في المارتينيك، تابعث. سبق لي أن قمتُ برحلتين معه إلى هناك. لقد أخبرني بأنه سيذهب بمفرده هذه المرة. لم أستطع أن آكل شيئاً طوال يومين. ولكني أعرف ماذا سأفعل».

ظهر إبريق الماء على المائدة، وعلى مرأى من النادل المندهش، سكبت لورا منه في كأسها الذي يحتوي على مياه معدنية. ثم كررت: «نعم، أعرف ماذا سأفعل».

صمتت كما لو أنها أرادت، بصمتها، أن تدفع أختَها لسؤالها. فهمت آنييس ذلك، وتعمَّدَت ألاّ تطرح أي سؤال. لكنها، وبما أن الصمت طال، استسلمت: «ماذا ستفعلين؟»

أجابت لورا أنها خلال الأسابيع الأخيرة استشارت خمسة أطباء على الأقل لكي يكتب لها كلٌّ منهم وصفةً من المهدِّئات.

منذ أن بدأت لورا تكمل شكاواها الاعتيادية بتلميحات إلى الانتحار، بدأت آنييس تشعر بالسأم والخوَر. قابلتْ أختَها مراتٍ عديدة بحججٍ منطقية أو عاطفية. راحت تُؤكِّد لها حبَّها («ليس بإمكانك أن تَفعلي ذلك بي أنا!») ولكن دون أدنى نتيجة: تُعاوِد لورا الحديث عن الانتحار، كما لو أنها لم تسمع شيئاً.

«سأذهب إلى المارتينيك قبلَهُ بأسبوع، تابعتْ. لدي مفتاح، والفيلاً فارغة. سأتدبَّر أمري لكي يجدني هناك، ولكي لايعود بوسعه أن ينساني قط».

خافتْ آنييس، باعتبارها تعرف قدرة لورا على ارتكاب أفعال لاعقلانية، عند سماعها جملة «سأتدبر أمري لكي يجدني هناك»: تصوَّرَتْ جسدَ لورا بلا حراك وسط صالون الفيلا الاستوائية، وكانت هذه الصورةُ محتملة تماماً، معقولة، وتشبه لورا، الأمر الذي انتبهت إليه بِفَزَع.

ترى لورا أنَّ حُبَّها لشخصٍ ما، يعني أن تمنحه جسدَها هبةً: يعني أن تجلبه له مثلما جلبت لأُختها البيانو الأبيض. أن تضعه وسط شقته: ها أنذا، هاهي ذي السبعة والخمسون كيلوغراماً التي أزِنُها، هذا لحمي وعظامي، إنها لك، وأدَعُها عندك. كانت هذه الهبة بالنسبة لها حركةً إيروتيكية، لأنها ترى أن الجسد لايكون جنسياً فقط في اللحظات الاستثنائية للإثارة، بل كما قلتُ، يكون جنسياً منذ البداية، وقبل التجربة، باستمرار وكلياً، على السطح كما في الداخل، أثناء النوم وأثناء اليقظة، وحتى بعد الموت.

بالنسبة لآنييس تنحصر الإيروتيكية في لحظة الإثارة التي يصبح فيها الجسد مرغوباً وجميلاً. هذه اللحظة وحدها هي التي تبرِّر الجسدَ وتفتديه. وحالَما تنطفئ تلك الإضاءةُ الاصطناعية، يعود الجسدُ آليَّةً وسِخة، عليها أن تؤمِّن لها الصيانة. لهذا ما كان

بوسع آنييس أبداً أن تقول: «سأتدبر أمري لكي يجدني هناك». وسترعبها فكرةُ أن يراها الرجلُ المحبوبُ مجردَ جسدٍ محروم من الجنس، مُفتَقِرٍ لكل سحرٍ، بوجهٍ متشنج وفي وضعٍ تفقد فيه القُدرة على السيطرة عليه. كانت ستستحي، وسيمنعها الحياء من أن تصبح جثةً بإرادتها.

لكن آنييس تعرف أن أختها مختلفة: فكرة عرضِ جسدها وقد فارقَتْهُ الحياةُ، في صالون الحبيب، ناجمةٌ عن علاقة لورا بالجسد وعن طريقتها في الحب. لذا خافت آنييس، انحنت من فوق الطاولة وأمسكت أختها من يدها.

«افهميني، قالت لورا بصوت نصف مسموع. أنت لديكِ بول، أفضل رجل يمكنك أن تتمنيه. أنا لدي برنار، وما أن يتركني برنار لا يعود لي أحد. وتعرفين أني لا أكتفي بالقليل! لن أنظر إلى بؤس حياتي الخاصة. كوّنتُ لنفسي فكرةً سامية جداً عن الحياة. أريد أن تعطيني الحياةُ كل شيء، أو أرحل. أنت أختي وتفهمينني».

سادت لحظة صمت، بينما راحت آنييس تبحث بارتباك عن صياغةٍ لجوابها. كانت تعبة، فالحوار نفسه يتكرر أسبوعاً تلو أسبوع، وكل مايمكن أن تقوله آنييس يبدو عقيماً. فجأةً وفي لحظة التعب والعجز تلك، دوّت كلماتٌ عجيبةٌ تماماً.

قالت لورا مقهقهةً من الضحك: «لقد أرعَدَ برتران برتران العجوز من جديدٍ في المجلس ضدَّ موجة الانتحار! إنه مالِكُ فيلّا المارتينيك. تخيَّلي السعادةَ التي سأمنحه إياها!».

رغم أن الضحكة بدت عصابية ومُغتصَبة، فقد كانت حليفةً غير متوقَّعة لآنييس. راحت تضحك هي الأخرى، وسرعان مافقدت ضحكتهما كلَّ تشنج، وتحولت فجأةً إلى ضحكة حقيقية، ضحكة استرخاء. راحت الأختان تضحكان حتى سالت دموعهما، وهما تعرفان أنهما متحابّتين وأن لورا لن تنتحر. كانتا تتكلمان معاً في الوقت نفسه دون إفلات اليدين، وما تقولانه كان عبارة عن كلمات

حب تظهر خلفها صورةُ فيلاً تقع في حديقةٍ بسويسرا وحركةُ يدٍ لُوِّح بها عمودياً مثل بالون متعدد الألوان، مثل دعوة للسفر، مثل وعدٍ بمستقبلٍ يفوق الوصف، وعد لم يوفَ به، لكن صداه بقي بالنسبة لهما يتمتع دوماً بالقدرة الآسِرةِ نفسِها.

عندما انقضتْ لحظةُ النشوة، قالت آنييس: «لورا، يجب ألا ترتكبي الحماقات. ليس هناك رجل يستحق أن تتألمي من أجله. فكِّري بي، فكِّري أني أحبك».

وقالت لورا: «مع ذلك أريد أن أفعل شيئاً، أريد بِشِدَّة أن أفعل شيئاً ما.

ـ شيئاً ما؟ ماهو؟»

نظرت لورا، وهي تهز كتفيها، إلى أعماق عيني أختها، كما لو أنها تريد الإقرار بأن مضمون «الشيء» لايبدو لها بوضوح بعد. ثم أحنت رأسها قليلاً، لفَّتْ وجهها بابتسامة غائمة كئيبةً، لمست بأطراف أصابعها مابين نهديها، وألقت بذراعيها إلى الأمام وهي تكرر قائلةً «شيء ما».

ارتاحت آنييس: لاشك أنها لاتستطيع أن تتخيل شيئاً ملموساً تحت «شيء»، لكن حركة لورا لم تَدَعْ أي مجال للشك: المقصود بذلك الـ «شيء» أبعادٌ نائية سامية، ولايمكن أن يكون هناك شيء مشترك بينه وبين جثة ممددة على أرضية صالون في بيت استوائي.

بعد بضعة أيام ذهبت لورا إلى جمعية فرانس ـ أفريك، التي يديرها والدُ برنار، وتطوَّعتْ لجمع النقود في الشارع من أجل البُرْص.

كان حبُّ بِتينا الأول هو شقيقها كليمانس، الذي سيصبح في المستقبل شاعراً رومانسياً كبيراً، ثم وقعت، كما نعرف، في حب غوته، وعشِقَتْ بيتهوفن، وأحبت زوجها آشيم فون آرنيم الشاعر الكبير أيضاً، ثم أغرِمت بالكونت هرمان فون باكلر ـ مُسكاو الذي، دون أن يكون شاعراً، ألَّف كُتُباً (أهدث إليه كتابَها *مراسلات غوته مع طفلة*). وفي حوالى الخمسينات من عمرها، أحبت شابين حباً غرامياً ـ أمومياً، هما فيليب ناتوزيوس و جوليوس دورينغ، اللذين لم يؤلِّفا كتباً بل تبادلا الرسائل معها (نشرتْ جزءاً من هذه الرسائل)، وأعجبت بِـكارل ماركس وأرغمته يوماً، عندما كانت في زيارةٍ لخطيبته جيني، على مرافقتها في نزهة ليلية طويلة (لم تكن لدى ماركس أية رغبة بالتنزه، وكان يفضل صحبةَ جيني على صحبة بِتينا. ومع ذلك، فحتى الشخص الذي كان قادراً على قَلْبِ العالم رأساً على عقب، عجز عن مقاومة المرأة التي خاطبت غوته دون تكلف)، كان لديها ضعف إزاء فرانز ليست، ولكن بسِرِّيَّةٍ شديدة لأنها سرعان ماأعلنت أنها تقرف من الاهتمام الذي يوليه ليست لمجدِهِ الخاص حصراً. حاولت باندفاع مساعدة الرسام كارل بليشين الذي أصيب بمرضٍ عقلي (كانت تحتقر زوجته مثلما احتقرت السيدة غوته سابقاً). باشرت بمراسلات مع تشارلز ـ ألكسندر، وريث عرش مقاطعة ساكس ـ فايمار. كتبت لِـ فريديريك ـ غيليوم ملك بروسيا *كتاب الملك*، عرضت فيه واجبات الملك حيال رعاياه، والذي كتبت بعده *كتاب الفقراء* الذي وصفت فيه البؤس المخيف الذي يرزح تحته الشعب. خاطبت الملك مجدداً لكي يطلق سراح فيلهلم فريدريش شلوفّل المتهم بتدبير مؤامرة شيوعية. وبعد وقت قليل من ذلك تدخلت لديه لصالح لودفيغ ميروسلافسكي، وهو أحد قادة الثورة البولونية الذي كان ينتظر في سجنٍ بروسي أن ينفذ فيه حكم الإعدام. الرجل الأخير الذي عشقته، لم تَرَهُ قط: إنه شاندور بيتوفي، الشاعر الهنغاري الذي توفي في السادسة والعشرين من

عمره في صفوف الجيش الذي قاد تمرد عام 1848. وبهذا عرَّفت العالم بأسره ليس على شاعر كبير وحسب (أسمَتْهُ Sonnengott، أي «إله الشمس»)، بل ومعه وطنه الذي كانت أوروبا آنذاك تجهل وجودَهُ تقريباً. إذا تذكرنا أن المثقفين الهنغاريين عندما وقفوا ضد الامبراطورية الروسية مُطلقين أول انتفاضة معادية للستالينية، أطلقوا على أنفسهم تسميةَ «حلقة بيتوفي»، نلاحظ أن بِتينا، من خلال علاقات حبها، حاضِرَةٌ على ساحة التاريخ الأوروبي الواسعة، منذ القرن الثامن عشر وحتى منتصف قرننا. بِتينا الشُجاعة، العنيدة: جنِّيَّةُ التاريخ وكاهِنَتُهُ. وأقول كاهنة محِقّاً، لأن التاريخ كان بالنسبة لها (جميع أصدقائها استخدموا الاستعارة نفسها) «تجسيد الإله».

أحياناً كان أصدقاؤها ينتقدونها بأنها لاتفكر بشكل كافٍ بأسرتها، بوضعها المادي، وبأنها تضحي بنفسها بلا حساب من أجل الآخرين.

«ماتقولونه لايهمني. فأنا لستُ مُحاسِبةً. أنا هكذا!» كانت تجيب، ورؤوس أصابعها فوق صدرها، بين النهدين بالضبط. ثم تميل برأسها قليلاً إلى الخلف، وفجأةً تلقي بيديها بحركة أنيقة إلى الأمام، وقد غطت وجهها بابتسامة. في بداية الحركة تبقى السلاميات متصلة، ولاتتباعد الذراعان إلا في نهاية المطاف ثم تنفتح الراحتان باتساع.

لا، لم تُخطئوا. لقد قامت لورا بالحركة نفسها في الفصل السابق عندما صرَّحت أنها تريد أن تفعل «شيئاً ما». لنتذكّر بالموقف:

حين قالت آنييس: «لورا، يجب ألا ترتكبي الحماقات. ليس هناك رجل يستحق أن تتألمي من أجله. فكِّري بي، فكِّري أني أحبك»، أجابت لورا: «مع ذلك، أريد أن أفعل شيئاً ما، أريد بشدة أن أفعل شيئاً ما!»

بينما كانت تقول هذا، راحت تحلم على نحو مشوش بأن تنام مع رجل آخر. كثيراً ماراودتها الفكرة في السابق، ولم تكن رغبتها بالانتحار تتناقض معها إطلاقاً. كانت كلّ من الفكرة والرغبة بمثابة

رد فعلٍ لكنه مشروع تماماً لدى امرأةٍ مُهانة. لقد أوقِف حلمُها الغائمُ بالخيانة، بصورةٍ وحشية بسبب التدخُّل المزعج لآنييس التي أرادت توضيح الأمور:

«شيء ما؟ ماهو؟»

فهمتْ لورا أنَّ من المضحك الإشارة إلى الخيانة بعد الانتحار، شعرتْ بالحرج واكتفت بتكرار عبارتها «شيء ما» مرة أخرى. وبما أن نظرة آنييس كانت تطلب جواباً أكثر تحديداً، فقد جهدت لكي تعطي، بحركةٍ على الأقل، معنىً ما لهذه العبارة غير المحددة إلى حد كبير: وضعت يديها فوق صدرها، ثم ألقت بهما إلى الأمام.

كيف جاءتها فكرة القيام بهذه الحركة؟ يصعب القول. لم يسبق لها أن قامت بها أبداً من قبل. لابد أن شخصاً مجهولاً قد لقَّنَها إياها مثلما يلقِّنُ الممثلَ النصَّ الذي نسيه. رغم أن الحركةَ لاتعبر عن شيء ملموس، فإنها توحي بأن عمَلَ «شيء ما» يعني التضحية بالنفس، تقدمة النفس للعالم، إرسال الروح نحو أبعاد مزرقَّة، مثل يمامةٍ بيضاء.

من المؤكد أن لورا كانت قبل لحظات تجهل مشروعَ التوجه بحصَّالةٍ إلى المترو، ومن الواضح تماماً أنها لم تكن لتتصوره أبداً لو لم تضع أصابعَها بين نهديها ولم تُلقِ بذراعيها إلى الأمام. بدا أن تلك الحركةَ تتمتع بإرادة خاصة بها: الحركة تأمر، وهي تطيع.

حركتا لورا وبِتينا متماثلتان، وهناك بالتاكيد علاقة أيضاً بين رغبة لورا في مساعدة الزنوج في البلاد البعيدة، وبين جهود بِتينا من أجل إنقاذ البولوني المحكوم بالإعدام. ومع ذلك، تبدو المقارنة غير ملائمة. لن يكون بوسعي أن أتصور بِتينا فون آرنيم تتسوَّل في المترو ممسكة بحصالة نقود. لم تشعر بِتينا بأي ميلٍ للأعمال الخيرية. لم تكن ثريَّةً مُتَبَطِّلة تجمع التبرعات لأجل الفقراء بهدف ملء أيامها. كانت تعامل الخدَمَ بقسوة إلى درجة أنها جلبَتْ لنفسها تعنيفاً من زوجها، فذكَّرَها في إحدى رسائله: («الخدم أيضاً لهم أرواح»). لم يكن دافعها للتصرف هو ولعها بأعمال الإحسان، بل رغبتها بالدخول في اتصال مباشر وشخصي مع الله الذي تعتقد أنه

متجسِّدٌ في التاريخ. لم تكن جميع علاقات حبها مع الرجال الشهيرين (لايثير الآخرون اهتمامها) أكثر من سطحٍ مطاطي تترك نفسَها تسقط عليه بكل ثقلها لكي تقفز ثانيةً عالياً جداً، حتى تلك السماء حيث مستَقَرُّ الله (المتجسِّد في التاريخ).

نعم، كل ذلك صحيح، ولكن انتباه! لورا أيضاً لا تشبه السيدات الفاضلات اللواتي يرأسن الجمعياتِ الخيرية. لم تعتَد التصدُّقَ على المتسوِّلين. تمر بمحاذاتهم، بالكاد على بعد مترين أو ثلاثة منهم، ولا تراهم. كانت مصابة بِمَدٍّ النظر الروحي. لذا كان الزنوج الذين يُمزِّق لحمهم إرباً، على بعد أربعة آلاف كيلو متر منها، أقرب إليها. كانوا موجودين بالضبط في ذلك الموضع من الأفق الذي أَرسَلَتْ إليه حركةُ ذراعيها وروحَها المتألمةَ.

مع ذلك، ثمة فارق بين بولوني محكومٍ بالإعدام والزنوج المصابين بالبَرَص! وما أصبح لدى بِتينا تدخلاً في التاريخ أمسى لدى لورا مجرد فعل إحسان. ولكن لا ضلع لِـ لورا في الأمر. فقد هجَرَ التاريخُ العالميُّ بثوراته ويوتوبياته وآماله وأهواله، أوروبا ولم يترك فيها غير الحنين. وهذا هو بالضبط ما دَفَعَ الفرنسيَّ لتحويل الإحسان إلى مسألةٍ دولية. ليس الحب المسيحي للقريب (كما لدى الأمريكان مثلاً) هو ما يدفعه لعمل الخير، بل إنه الحنين لذلك التاريخ الضائع، الرغبة بتذكُّره والحضور فيه على الأقل في صورة حصالة نقود لجمع التبرعات من أجل الزنوج.

لِنُسَمِّ حركةَ بِتينا ولورا حركةَ الرغبة بالخلود. تتطلع بِتينا إلى الخلود الكبير، وتقصد أن تقول: أرفض أن أختفي مع الحاضر وهمومه، أريد أن أتجاوز نفسي، وأكون جزءاً من التاريخ لأن التاريخ هو الذاكرة الأبدية. لورا أيضاً، حتى لو لم تكن تتطلع إلا إلى الخلود الصغير، فإنها تقصد الشيء نفسه: أن تتجاوز نفسَها وتتجاوز اللحظةَ التعيسة التي تمرُّ بها، أن تفعل «شيئاً ما» لكي تبقى في ذاكرة جميعِ مَن عَرِفَها.

أحبت بريجيت منذ طفولتها الجلوس على ركبتي والدها، ولكن يبدو لي أنها راحت تجد في ذلك متعةً أكبر وهي في الثامنة عشرة من عمرها. لم تجد آنييس في ذلك شيئاً يدعو للتأنيب: فكثيراً ماكانت بريجيت تندسُّ في سريرهما (حين يسهران أمام التلفزيون مثلاً) وتسود بين الثلاثة حميميةٌ جسديةٌ أكبر من الحميمية التي سادت بين آنييس وأبويها بالذات. لم تكن آنييس أقل تقديراً لغموض اللوحة التالية: فتاة ناضجة، ذات صدر وافر وردفين ممتلئين، تجلس فوق ركبتي رجل جميل مايزال مليئاً بالقوة، تلامس بهذا الصدر الصريح كتفيّ الرجل ووجهه وتدعوه «بابا».

دعيا يوماً مجموعةً من الأصدقاء المرحين، ومن بينهم لورا. في لحظة من لحظات الغبطة، جلست بريجيت فوق ركبتي والدها. قالت لورا: «أنا أريد أن أفعل مثلك!» تركت لها بريجيت ركبةً، ووجدت الاثنتان نفسيهما تمطيان فخذَيْ بول.

مرةً أخرى يذكِّرنا الموقفُ بِبِتينا، لأنه بفضلها هي وليس بفضل أحد آخر، أصبح الجلوسُ فوق الركبتين نموذجاً للغموض الإيروتيكي. قلتُ إن بِتينا عبَرَت ساحةَ معركةِ الحب الخاصة بحياتها، مختبئةً خلف درع الطفولة. حملت هذا الدرع أمامها حتى بلغت الخمسينات، لكي تستبدله بدرع أم، وتحمل بدورها، الشُبَّان فوق ركبتيها. ومن جديد، كان الموقف غامضاً على نحوٍ رائع: يُمنع الارتياب بوجود مقاصد جنسية لدى أمٍّ إزاء ابنها. لهذا السبب تبدو صورةُ الشاب الجالسِ فوق ركبتي امرأة ناضجة (حتى لو لم يكن ذلك إلا على سبيل المجاز) مليئةً بالمعاني الإيروتيكية التي تمنحُها ضبابيَّتُها قوةً أكبر.

أجرؤ على التأكيد بأنه ليس ثمة إيروتيكية أصيلة بمعزلٍ عن فن الغموض. وكلما اشتدَّ الغموضُ اشتدَّت الإثارةُ. من منا لايذكر أنه لعب في طفولته لعبةَ الطبيب الجليلة؟ تتمدد البنتُ أرضاً وينزع

الصبي عنها ثيابَها بحجة العيادة الطبية. تبدو البنتُ طيِّعةً، لأن مَن يراقبها ليس صبياً فضولياً بل خبيراً جاداً ينشغل بصحتها. ولا يَقِلُّ حجمُ الشحنة الإيروتيكية لهذا الموقف عن غموضه. كلاهما مندهش حتى درجة انقطاع النفَس، ويزيدُهُ انقطاعاً أنَّ الصبي لايكفُّ في أية لحظة عن تقمُّص دور الطبيب، وحين ينزع عنها سروالها يخاطبها بصيغة الاحترام.

هذه اللحظة المقدسة من حياة الطفولة تحيي في نفسي ذكرى أكثر جمالاً، ذكرى مدينة تشيكية من الضواحي، عادت امرأة شابة للاستقرار فيها عام 1969 بعد فترة إقامةٍ بباريس. سافرتْ عام 1967 للدراسة في فرنسا، وعادت بعد عامين إلى بلدها الذي احتله الجيش الروسي. بدا الناس خائفين من كل شيء، وكانت رغبتهم الوحيدة هي أن يكونوا في مكان آخر، حيث توجد الحرية، حيث توجد أوروبا. وخلال عامين ثابرت الشابةُ على حلقات الدراسة التي كانت المثابرة عليها مطلوبةً آنذاك إذا طمح المرء للاستقرار في قلب الحياة الثقافية. تعلمت هناك أن المرء، في طفولته الأولى وقبل المرحلة الأوديبية، يمر بما أسماه المحللُ النفسي الشهير *مرحلةَ المرآة*. والفكرة هي أن الطفل قبل أن يواجه جسد الأم والأب، يكتشف جسدَهُ الخاص. وحين عادت المرأة التشيكية الشابة إلى بلادها قالت لنفسها إن عدداً من مواطِناتها قد قفزن، لخسارتهنَّ الكبيرة، فوق تلك المرحلة من تطوُّرهن الشخصي تحديداً. وباعتبارها مُكللة بِهالةِ الأهمية التي تَمنحُها باريس وحلقاتُ بحثها الشهيرة، فقد شكَّلَتْ حلقةً للنساء الشابات. راحت تعطيهن دروساً نظرية لم يفهم أحد منها شيئاً، وتُدَرِّبُهن على تمريناتٍ عملية تُعادل في بساطتها التعقيدَ الذي اتسمتْ به الدروس النظرية: يتعرَّى الجميع وتتفحص كل منهن نفسَها أمام مرآة كبيرة، ثم تتفحص كل منهن الأخرى معاً بأقصى الانتباه، وفي النهاية يراقبن أنفسهن في مرايا جيب تَمُدُّها كل منهن للأخرى بطريقةٍ تُريها مالم يسبق لها أن رأته. لم توقف المدرِّسةُ لحظةً واحدة خطابَها النظري الذي كان استغلاقُهُ الفاتن يحملهن بعيداً عن الاحتلال الروسي وبعيداً عن

مقاطعتهن، مانحاً إياهن، فضلاً عن ذلك، إثارةً غامضة وبلا اسم، ويتجنَّبْنَ الحديثَ عنها تماماً. لا شك أن المدرِّسة لم تكن تلميذةً لِ لاكّان(*) العظيم وحسب، بل سحاقيةً أيضاً. ومع ذلك لا أظن أنه وُجِدث بين أفراد الحلقة كثير من السحاقيات المقتنعات. وأعترف أن تلك التي تحتل الحيز الأكبر من أحلام يقظتي من بين جميع أولئك النساء، هي شابة بريئة تماماً، لايوجد بالنسبة لها، أثناء الجلسات، شيء آخر في العالم سوى خطاب لاكان الغامض والمترجَم بشكل سيء إلى اللغة التشيكية. آهٍ لتلك الاجتماعات العلمية لنساءٍ عاريات، تلك الجلسات التي تنعقد في شقة بمدينةٍ تشيكيةٍ صغيرة، بينما تقوم الدورياتُ الروسية بجولاتها، آهٍ كم كانت أشد إثارة من حفلات العربدة التي يجدُ فيها كل فرد لتنفيذ الحركات المطلوبة، والتي كل شيء فيها متفق عليه وليس له سوى معنى واحد، معنى وحيد على نحو مُحزِن! ولكن لنغادر المدينة التشيكية الصغيرة بسرعة، ولنعد إلى ركبتي بول: لورا تجلس فوق إحدى الركبتين، ولنتخيل الآن فوق الأخرى، ولأسباب تجريبية، ليس بريجيت بل أمها:

أن تضع لورا مؤخرتها فوق فخذي رجلٍ تشتهيه سراً، أمر ممتع لها. وما يمنح إحساسَها قدراً أكبر من البهجة هو كونها لم تجلس في حضن بول بصفة عشيقة، بل بصفة شقيقة الزوجة، وبموافقة تامة من الزوجة. لورا هي مدمِنَةُ الغموض.

لاترى آنييس في الموقف أيَّ شيء مثير، لكنها لا تُفلح في طرد جملة مضحكة تشغلها: «فوق كل ركبة من ركبتي بول يقبع إستُ امرأةٍ! فوق كل ركبة من ركبتي بول يقبع إستُ امرأة!» آنييس هي المُراقِبُ الصاحي للغموض.

وماذا عن بول؟ بدا عالي المزاج، وراح يمزح رافعاً كلَّ ركبةٍ بدورها لكي يقنع الأختَين جيداً بابتهاجِهِ كَـ عَمٍّ مستعد دوماً أن

(*) جاك لاكان 1901 – 1981: طبيب ومحلل نفسي فرنسي، ساهمَ في فتح ميدان التحليل النفسي داعياً للعودة إلى فرويد والاستناد إلى العلم البنيوي للإنسان وعلم الألسنيات. يفسر لاكان اللاشعور بأنه لغة. وضع التحليل النفسي في إطار تعليمي.

يحول نفسه إلى حصان سباق لأجل متعة ابنتي أخيه الصغيرتين. بول هو أبْلَهُ الغموض.

كثيراً ماكانت لورا تطلب نصيحة بول في حالات حزنها القصوى، وتلتقي به في مقاهٍ مختلفة. لنُشِر إلى أن الانتحار كان غائباً عن أحاديثهما. وقد رَجَتْ لورا أختَها آنييس أن تكتم سرّ مشاريعها المَرَضِيَّة التي لم تكن هي نفسها تشير إليها قط أمام بول، فلا تُمزِّقُ صورةُ الموت القاسيةُ جداً، نسيجَ الحزن الرقيق والجميل المخيِّم. وفي بعض الأحيان، كان بول ولورا يتلامسان انطلاقاً من جلسة أحدهما مقابل الآخر. يضغط بول على يدها أو كتفها كما لو أنه يمدُّها بالقوة والثقة، لأن لورا تحب برنار، ومن يحب يستحق أن يُمنح الدعم.

كنتُ سأقول إنه في تلك اللحظات كان ينظر إلى عينيها، لكن ذلك لن يكون دقيقاً لأن لورا عادت آنذاك إلى وضع النظارة السوداء. كان بول يعرف السبب: إنها لا تريد لأحد أن يرى جفنيها المتورِّمين من الدموع. فجأةً انشحنَت النظارةُ بالمعاني العديدة: إنها تضفي على لورا أناقةً شبه قاسية، شبه منيعة. لكنها تمنحها في الوقت نفسه شيئاً شديد الجِسِّيَّة، شديد الشهوانية: عينٌ مبللة بالدموع، عينٌ تصير فجأةً مَنفَذَ الجسد، أحد أبواب الجسد المؤنث التسعة التي تتحدث عنها قصيدةُ أبولينير الشهيرة، منفَذٌ مبلل مخبأ وراء ورقة كرمة من الزجاج المدخَّن. كانت فكرةُ الدموع خلف النظارة كثيفةً جداً أحياناً، والدمعةُ المُتَخَيَّلَةُ حارِقةٌ جداً إلى درجة أنها تحوَّلَتْ إلى بخارٍ لَفَّهُما معاً، حارِماً إياهما من التمييز ومن الرؤية.

كان بول يشعر بهذا البخار، ولكن، هل كان يفهم معناه؟ لاأظن. دعونا نتخيل هذا الموقف: جاءت فتاةٌ لرؤية شاب. بدأت تنزع ثيابها قائلةً: «دكتور، يجب أن تفحصني». وهاهو الشاب يعلن: «لكني يابنيَّتي! لستُ طبيباً!»

كان بول يتصرف على هذا النحو تماماً.

إذا أعطى بول نفسَهُ، في نقاشه مع غريزلي، هيئةَ الحليف اللامع للخِفَّة، فكيف بدا قليلَ الخفة إلى هذا الحد بشقيقتَيْن فوق ركبتيه؟ هذا هو التفسير: كانت الخِفَّةُ في منظوره حقنةً شرجيةً نافعةً أراد تطبيقها على الثقافة والحياة العامة والفن والسياسة، حقنة مناسِبة لِ غوته ونابوليون، ولكن (لاحِظوا ذلك، لو سَمَحْتُم!) بالتأكيد ليست مناسبة لِلورا وبرنار. افتدى بول الريبةَ العميقة التي يشعر بها إزاء بيتهوفن ورامبو، بالثقةِ التي لاحدود لها التي يوليها للحب.

كان مفهومُ الحب مرتبطاً في ذهنه بصورةِ المحيط، أشدِّ العناصر عَصْفاً. وعندما يذهب مع آنييس إلى فندقٍ لقضاء العطلة، يترك نافذة غرفتهما مشرَعةً لكي ينضمَّ صوتُ الأمواج إلى لُهاثِ الحب بينهما، ويختلط هواهُما بهذا الصوت العظيم. رغم سعادته مع زوجته، رغم حبه لها، كان في مكانٍ خفيٍ من روحه، يشعر بخيبةٍ خفيفة، خيبةٍ خجلى، من فكرةِ أنَّ حبَّهُ لم يُعَبَّر عنه أبداً بطريقةٍ أكثر دراماتيكيةً بقليل. ويكاد يحسد لورا على العقبات التي تعثرت بها في دربها، لأنه يرى أن العقبات وحدها هي التي تستطيع تحويل الحب إلى قصة حب. لذا كان يشعر نحوها بعاطفةِ تَضامُنٍ ودودة، ويتألم لأوجاعها كما لو أنها أوجاعه.

اتصلت به يوماً لتقول له بأن برنار سيذهب إلى المارتينيك لقضاء بضعة أيام في الفيلاّ العائلية، وبأنها مصممة على موافاته رغم عدم دعوته لها، ولن تُبالي إذا وجدتْهُ بصحبة امرأة مجهولة. على الأقل سيتضح كل شيء.

حاول أن يثنيها عن عزمها ليجَنِّبها النزاعات عديمة الجدوى. لكن الحديث طال: راحت لورا تكرر الحجج نفسها دوماً، وتهيّأ بول، وقد استسلم، لكي يقول لها: «اذهبي، بما أنك مقتنعة بهذا العمق بأنه

القرار المناسب!» لكن لورا لم تُتِح له الوقت، وأعلنت: «شيء واحد يمكن أن يثنيني عن القيام بهذه الرحلة: أن تمنعني أنت».

أوحَت له بوضوح كافٍ بما يجب عليه أن يقوله لكي يحوِّلها عن مشروعها، مُحافِظَةً في الوقت نفسه على كرامتها كامرأةٍ مصممةٍ على المضي إلى أقصى اليأس والنضال. لنتذكر لقاءها الأول مع بول؛ سمعت عندئذٍ الكلماتِ نفسَها التي قالها نابوليون لِغوته: «هاهو رجل!». لو كان بول رجلاً حقاً لما تردد لحظةً في منعها من القيام بتلك الرحلة. لكنه للأسف لم يكن رجلاً، بل رجل مبادئ؛ لقد شطب كلمة «منع» من قاموس مفرداته منذ زمن طويل، وكان يفخر بذلك. احتجَّ: «تعرفين أني لاأمنع أحداً من شيء قط».

ألحت لورا: «لكني أريدك أن تمنعني وتأمرني. وأنت تعرف أنه ليس هناك أحد آخر يحقُّ له ذلك. سأفعل ماتقوله لي».

شعر بول بالحرج: أمضى ساعةً وهو يشرح لها بأن عليها ألا تسافر، ومنذ ساعةً وهي تؤكد له العكس. لماذا تطلب منه أن يمنعها بدلاً من أن تقتنع؟ صَمَتَ.

سألت: «أنت خائف؟

ـ خائف مِمَّ؟

ـ من أن تَفرض عليَّ إرادتك.

ـ إذا لم أستطع إقناعكِ، فليس لي الحق بمنعكِ من أي شيء كان.

ـ هذا ما أقوله تماماً: أنتَ خائف.

ـ أردتُ إقناعك بالعقل».

ضحكت: «إنك تحتمي وراء العقل لأنك خائف من فرض إرادتك عليَّ. أنا أخيفُكَ!»

أغرقته ضحكتُها في ارتباكٍ أكثر عمقاً، وسارَعَ لإنهاء الحديث: «سأفكر بالأمر».

ثم سأل آنييس رأيها.

قالت: «يجب ألا تذهب. سيكون ذهابها حماقةً عظيمة. إذا كلمتها، افعل كل ما بوسعك لمنعها من الذهاب!»

لكن رأي آنييس ليس ذا شأن عظيم، لأن بريجيت هي المستشار الرئيسي لِ بول.

عندما شرح لها الموقف الذي تعيشه خالتُها، كان رد فعلها فورياً: ولمَ لا تذهب؟ على الإنسان أن يفعل مايرغب به دوماً.

- ولكن افرضي أنها وجدت برنار بصحبة امرأة، اعترض بول، ستثير فضيحةً مخيفة!

- هل قال لها بأن امرأةً سترافقه؟

- لا.

- كان يجدر به أن يفعل. وإذا لم يفعل فهذا يعني أنه جبان، وليس لديها أي مبرر لكي تُراعيه. ماالذي ستخسره لورا؟ لاشيء».

نستطيع أن نتساءل لماذا قدمت بريجيت لِ بول هذا الرأي بالذات وليس غيره. هل لأنها تتضامن مع لورا؟ لا أظن. لقد اعتادت لورا في الغالب أن تتصرف كأنها ابنة بول، الأمر الذي تجده بريجيت مضحكاً ومُغيظاً. لم تكن لديها أدنى رغبة بالتضامن مع خالتها، وهمُّها الوحيد هو نيلُ إعجاب والدها. كانت تشعر أن بول يتوجه إليها مثلما يتوجه إلى عرّافة وأرادت أن تُوَطِّدَ هذه السلطةَ السحرية. ولأنها افترضت، مُحِقَّةً، بأن أمها تُعارِض سفرَ لورا، أرادت أن تتبنى الموقف المعاكس وتنطق معبِّرةً عن صوت الشباب وتفتُن والدَها بحركةٍ تنم عن شجاعة متهورة.

بدأت تحرك رأسها حركات سريعة من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، رافعةً كتفيها وحاجبيها، وانتابَ بول من جديد إحساس جميل بأن لديه في شخص ابنته مُدَّخراً يستمدُّ منه الطاقة. قال لنفسه لو اعتادتْ آنييس أن تُلاحِقهُ، وتستقل الطائرة لمطاردة عشيقاته في الجزر البعيدة، لربما أصبح أكثر سعادة. لقد اشتهى

طوال حياته أن تكون المرأة المحبوبة على استعداد لمُناطحة الجدران من أجله، للصراخ من اليأس أو القفز في الشقة من الفرح. قال لنفسه إن لورا تقف مثل بريجيت في صف الشجاعة والجنون، وأن الحياة بدون ذرة من الجنونٍ لاتستحق أن تُعاش. إذن، فلتستجِبْ لورا لصوت القلب! لماذا نُقَلِّب تصرفاتِنا فوق مقلاةِ العقل مثل الفطيرة؟

اعترضَ قائلاً أيضاً: «لاتنسي مع ذلك أن لورا امرأة حساسة ولايمكن لهذه الرحلة إلا أن تؤدي إلى إيلامها!

ـ لو كنتُ مكانها، لَذهبْت، ولن يستطيع أحد منعي»، قالت بريجيت بنبرةٍ قاطعة.

اتصلت لورا بِـ بول. قال لها دفعةً واحدة حسماً للأمر: «فكرتُ كثيرا ورأيي هو أن تفعلي ماترغبين بفعله بالضبط. إذا كنت تريدين السفر، سافري!

ـ كنتُ مصممة تقريباً على العدول عن الفكرة، لأن هذه الرحلة أوحت لكَ بكثير من الريبة. ولكن بما أنك تقبَلُها هذه المرة فسأسافر غداً».

كان ذلك بالنسبة لِـ بول مثل حمّام بارد. لقد أدركَ أن لورا ما كانت لتسافر قط إلى المارتينيك دون تشجيعه. لكنه بات عاجزاً عن أية إضافة. وتوقفت المحادثة عند ذلك الحد. في اليوم التالي، حملت طائرةٌ لورا فوق الأطلسي، وشعر بول أنه مسؤول بصورة شخصية عن رحلةٍ يعتبرها في أعماق نفسه، شأنه في ذلك شأن آنييس، عبثيةً تماماً.

الانتحار

مضى يومان منذ أن استقلت الطائرة. في السادسة صباحاً رن الهاتف، كانت لورا على الخط. أعلنت لأختها وزوج أختها أن الساعة في المارتينيك هي منتصف الليل. كان في صوتها فرح مُكْرَه استنتجت منه آنييس أن الأمور سيئة.

لم تكن مخطئة: فعندما لمح برنار لورا في الممر المؤدي إلى الفيلّا والمحاط بأشجار جوز الهند، شحبَ لونه من الغضب وقال لها بقسوة: «لقد طلبتُ منكِ ألاّ تأتي». حاولت تبرير سلوكها، لكنه ألقى بقميصين في كيس، وركب في سيارته دون كلمة وذهب. هامت على غير هدى في المنزل، وقد بقيت وحيدة، واكتشفت مايوه سباحتها الأحمر الذي نسيته في خزانةٍ هناك أثناء إقامةٍ سابقة.

«هذا المايوه وحده ينتظرني، لاشيء سوى هذا المايوه»، قالت منتقلةً من الضحك إلى البكاء. وتابعت باكيةً: «كان شيئاً مقززاً، وقد تقيأت. ثم قررتُ البقاء. في هذه الفيلا سينتهي كل شيء. وحين يعود برنار سيجدني هنا بهذا المايوه».

راح صوت لورا يدوي في غرفتهما وكلاهما يسمعانه، لكن كانت لديهما سمّاعة واحدة يعيرها أحدهما للآخر.

«أرجوكِ، قالت آنييس، اهدئي، على الأخص كوني هادئة. حاولي أن تحافظي على برودة أعصابك».

ضحكت لورا مجدداً: «حين أفكر بأني اشتريتُ عشرين علبة مُنَوِّم قبل السفر، ونسيتُها كلها في باريس. كنتُ ثائرة الأعصاب جداً إلى ذلك الحد.

ـ هذا أفضل، أفضل، قالت آنييس التي شعرت في الحال بارتياح حقيقي.

ـ لكني وجدتُ مسدَّساً هنا في أحد الأدراج»، تابعت لورا وهي

تضحك مجدداً: «لابد أن برنار يخاف على حياته! يخشى أن يهاجمهُ الزنوج! وأرى في ذلك مؤشراً.

ـ أي مؤشر!

ـ أنه ترك هذا المسدس لي.

ـ أنت مجنونة! لم يترك لك شيئاً! لم يكن يتوقع قدومك!

ـ لم يتركه عن قصد بالتأكيد. لكنه اشترى مسدساً لن يستعمله أحد غيري. إذن لقد تركَهُ من أجلي».

انتاب آنييس من جديد شعورٌ بالعجز يدعو لليأس. «أرجوكِ، قالت، أعيدي هذا المسدس إلى مكانه.

ـ لاأعرف طريقة استعماله. أما بول...بول، هل تسمعني».

استعاد بول السماعة. «نعم.

ـ بول، أنا سعيدة لسماع صوتك.

ـ أنا أيضاً يالورا، ولكن أرجوكِ...

ـ أعرف، بول، لكنني لم أعد أطيق...»،، وانفجرت منتحبة.

ساد صمت. ثم استأنفت لورا: «المسدس أمامي. لاأستطيع أن أبعد نظري عنه.

ـ أعيديه إذن إلى مكانه، قال بول.

ـ بول، أنت أدَّيْت خدمتك العسكرية.

ـ طبعاً.

ـ ضابطا!

ـ ملازم.

ـ هذا يعني أنك تعرف كيف تستعمل المسدس».

شعر بول بالارتباك، لكنه اضطر أن يجيب: «نعم.

ـ كيف تعرف أن المسدس مُلَقَّم؟

ـ إذا انطلقت الرصاصة، فهذا يعني أنه كان مُلَقَّماً.

ـ إذا ضغطتُ على الزناد، فهل تنطلق الرصاصة؟

ـ هذا ممكن.

ـ كيف ممكن؟

ـ إذا كانت أكرة الأمان مرفوعة، تنطلق الرصاصة.

ـ وكيف نعرف أنها مرفوعة؟

ـ لكنكَ لن تشرح لها في النهاية كيف تقتل نفسها!»، صرخت آنييس وانتزعت السماعة من يدي بول.

تابعت لورا: «أريد فقط أن أعرف كيفية استخدامه. ويفترض بالجميع في الواقع معرفة استخدام مسدس. كيف نرفع أكرة الأمان؟

ـ يكفي، قالت آنييس، لا كلمة واحدة عن هذا المسدس. أعيديه حيث كان. يكفي! يكفي مزاحاً!»

فجأةً أصبح صوت لورا مختلفاً، أصبح وقوراً: «آنييس! أنا لاأمزح!» وانفجرت منتحبةً من جديد.

لم يبدُ للحديث مِن آخِر. راحت آنييس وبول يكرران الجمل نفسها، يؤكدان لِلورا حبَّهُما، يرجوانها أن تبقى معهما ولا تتركهما بعد الآن، حتى وعَدَتْ أخيراً بإعادة المسدس إلى الدرج والذهاب للنوم.

كانا منهَكَيْنِ حين أغلقا السماعة، إلى درجة أنهما بقيا وقتاً طويلاً دون أن يستطيعا قول كلمة واحدة.

ثم قالت آنييس: «لماذا تفعل هذا! لماذا تفعل هذا!»

وقال بول: «إنها غلطتي. أنا الذي أرسلتها إلى هناك.

ـ كانت ستذهب في جميع الأحوال».

هز بول رأسه: «لا. كانت على استعداد للبقاء. لقد ارتكبتُ أكبر حماقة في حياتي».

أرادت آنييس أن توفر على بول هذا الشعور بالذنب، ليس بدافع التعاطف، بل بالأحرى بدافع الغيرة: لم تشأ أن يشعر بالمسؤولية عن لورا إلى هذه الدرجة، ولا أن يرتبط بها عقلياً بهذا القدر. لذا قالت: «كيف يمكنك أن تكون واثقاً إلى هذا الحد من أنها وجدت مسدساً؟»

لم يفهم بول في الحال. «ماذا تقصدين؟

ـ أقصد أنه ربما لايكون هناك مسدس على الإطلاق.

ـ آنييس! إنها لاتمثل علينا! يمكن للمرء أن يشعر بهذا!»

حاولت آنييس أن تصوغ شكوكها على نحو أكثر حذراً: «ربما يكون لديها مسدس. ولكن ليس مستحيلاً كذلك أن يكون لديها حبوب منومة، وأنها تتحدث عن مسدسٍ لمجرد تضليلنا. لايمكننا كذلك استبعاد ألاّ يكون لديها لا حبوباً منومة ولا مسدساً، وأنها تريد أن تعذّبنا.

ـ آنييس، قال بول، أنت شريرة».

أيقظ تأنيبُهُ حذرَها: أصبح بول منذ بعض الوقت، ودون حتى أن يلاحظ الأمر، أقرب إلى لورا منه إلى آنييس. بات يفكر بها، يعيرها اهتمامه، يحيطها برعايته، يبدي تأثراً بها، وبدت آنييس مكرَهةً فجأةً على تَصَوُّرِ أنه يقارنها بأختها، وأنها هي بالذات تبدو في هذه المقارنة الشخصَ الأقل حساسيةً بين الاثنتين.

حاولت الدفاع عن نفسها: «لستُ شريرة. فقط أريد القول بأن لورا مستعدة لعمل أي شيء في سبيل جذب الانتباه. وهذا عادي باعتبارها تُعاني. الجميع يميلون للسخرية من أحزانها. وعندما تُمسِكُ بمسدس، لايعود بمقدور أحد أن يضحك.

ـ وماذا لو قادتها الرغبة بلفت الانتباه إلى الانتحار؟ أليس هذا ممكناً؟

ـ بلى»، وافقت آنييس، وخيَّمَ عليهما من جديد صمتٌ طويل قلِق.

ثم قالت آنييس: «أنا أيضاً، أستطيع فهم أن يرغب المرء بالخلاص، ألّا يعود باستطاعته تحمل الألم أو أذى الناس، أن يريد الرحيل، الرحيل إلى الأبد. من حق كل إنسان أن يقتل نفسَهُ. إنها حريتنا. ليس لدي أي اعتراض على الانتحار طالما أنه طريقة في الرحيل».

توقفت لحظةً لأنها لم تكن تريد إضافة أي شيء، لكنها كانت أشد عداءً وغضباً إزاء تصرفات أختها من ألا تتابع وتقول: «لكن حالتها مختلفة. إنها لاتريد الرحيل. إنها تفكر بالانتحار لأنه بالنسبة لها طريقة للبقاء. لتبقى معه، لتبقى معنا، وتنحفر إلى الأبد في ذاكرتنا. طريقة لكي ترتمي بِطولِها في حياتنا، لكي تسحقنا.

ـ أنت ظالمة، قال بول، إنها تعاني.

ـ أعرف»، قالت آنييس، وراحت تبكي. تخيّلت أختها ميتةً وبدا لها كل ماقالته للتو دنيئاً خسيساً وبلا عذر.

«وماذا لو وعدتنا بإعادة المسدس لكي نطمئن وحسب؟» قالت وهي تضرب رقم هاتف فيلاً المارتينيك. وبما أن أحداً لم يكن يجيب، شعرا بالعرق يتلألأ فوق جبهتيهما. كانا يعرفان أنهما لن يستطيعا إغلاق السماعة وأنهما سيسمعان إلى مالانهاية الجرس الذي يعني وفاة لورا. أخيراً، سمعا صوتها الجاف على نحوٍ غريب. سألاها أين اختفت: قالت «في الغرفة المجاورة». راح بول وآنييس يتكلمان معاً في الهاتف. تحدثا عن القلق الذي دفعهما لإعادة الاتصال. أكدا لها مراراً وتكراراً حبَّهُما ولهفتهما لرؤيتها من جديد في باريس.

ذهبا إلى عمليهما متأخرين ولم يفكرا إلا بها طوال النهار. وفي المساء اتصلا بها من جديد، ومن جديد أكدا لها حبهما ولهفتهما.

بعد مضي بضعة أيام طرقت الباب. كان بول وحده في البيت. وقفت وحدها بالنظارة السوداء عند العتبة. ارتمت بين ذراعيه.

انتقلا إلى الصالون، جلسا متقابلين على مقعد، لكنها كانت مضطربة إلى درجة أنها نهضت بعد لحظات وراحت تذرع الغرفة. تكلمت بعصبية. عندئذٍ نهض بدوره وتكلم.

تكلم باحتقار عن تلميذه السابق، عن مَحْمِيِّهِ وصديقه. وبالطبع يمكن تبرير هذا الكلام باهتمامه بتخفيف ألم الفراق عند لورا. ولكنه كان نفسُهُ مندهشاً من مقدار الإخلاص والجد اللذين يعتقد بهما بكل ما يقوله: برنار ولد مدلل، ابن أغنياء، متغطرس.

راحت لورا تنظر إلى بول وهي متكئة بمرفقيها إلى الموقد. ولاحظ بول فجأةً أنها لم تعد ترتدي النظارة، بل تمسكها بيدها وتُحدِّق به بعينين منتفختين مبللتين. فهمَ أن لورا كفَّتْ منذ وقتٍ عن سماعه.

صمتَ. طغى صمتٌ كبير على جو الصالون، ومثل قوةٍ لاتفسير لها دفعته للاقتراب منها. «بول، قالت، لماذا لم نلتقِ من قبل أنت وأنا؟ قبل الآخرين جميعاً..».

انتشرت هذه الكلمات بينهما مثل سحابة من ضباب. دخل بول هذه السحابةَ مادّاً ذراعه مثل شخص يتقدم متلمِّساً طريقه؛ لامست يدُهُ لورا. أطلقت لورا تنهيدةً وتركت يدَ بول فوقها. ثم تقدمت خطوةً جانباً وأعادت وضع نظارتها. بدَّدَت هذه الحركةُ الضبابَ ووجدا نفسيهما أحدهما مواجه الآخر بصفتهما أخت الزوجة وزوج الأخت.

بعد بضع لحظات عادت آنييس من عملها ودخلت الصالون.

لدى رؤية آنييس لـِ لورا لأول مرة منذ عودتها من المارتينيك، بدلاً من أن تأخذها بين ذراعيها كَناجِيةٍ من الموت، احتفظتْ ببرودٍ مفاجئ. لم ترَ أختها، بل رأت النظارة السوداء، ذاك القناع التراجيدي الذي يريد أن يُملي نبرةَ اللقاء. «لورا، قالت كما لو أنها لم تلاحظ ذلك القناع، لقد نحُلتِ بشكل مخيف». ولم تقترب منها إلا بعد ذلك، وكما جرت العادة الفرنسية بين الأشخاص المتعارِفين، قبّلَتْها قبلةً خفيفة على خدَّيها.

باعتبار هذه كانت أولى الكلمات التي تُقال منذ تلك الأيام المأساوية، سنُسَلِّم بأنها كلمات غير لائقة، ليس موضوعها الحياة ولا الموت ولا الحب بل الهضم. لم يكن هذا خطيراً جداً بحد ذاته، لأن لورا تحب الحديث عن جسدها وتعتبرهُ استعارةً مجازية لعواطفها. الشيء الأسوأ هو أن تلك الجملة قيلت دون أدنى رعاية، دون أدنى استحسانٍ كئيب للعذابات المسؤولةِ عن نُحُولِ لورا، بل قيلت بسأمٍ وقرفٍ واضحَينْ.

بالطبع، سجَّلَتْ لورا النبرة التي تَبَنَّتْها آنييس وفهمت معناها تماماً. غير أنها تظاهرت بدورها، أنها تجهل بِمَ تفكر أختها، أجابت بصوتٍ متألِّم: «نعم. فقدتُ سبعة كيلو غرامات».

أرادت آنييس أن تصرخ: «كفى! كفى! لقد دام هذا أطول مما يجب! كفى!»، لكنها تمالكت نفسها ولم تقل شيئاً.

رفعت لورا يدها: «انظري، لم يعد هذا ذراعاً، بل برعماً... لم يعد بوسعي ارتداء تنورة، لأني أعوم في جميع ثيابي. وأنزف من أنفي أيضاً..»،، وكما لو أنها أرادت تجسيد ماقالته للتو، أمالت رأسها إلى الخلف وتنفست طويلاً من أنفها.

تأملت آنييس ذلك الجسد الناحل بقرفٍ لم تستطع السيطرة عليه وفكرت: أين ذهبت تلك الكيلو غرامات السبعة التي فقدتها لورا؟ هل

انحَلَّتْ في السماء مثل طاقةٍ تُستَهلَك؟ أم ذهبت فضلاتٍ في المجارير؟ أين ذهبت الكيلو غرامات السبعة لجسدِ لورا الفريد؟

في هذه الأثناء كانت لورا قد نزعت نظارتها السوداء لتضعها فوق الموقد حيث تتكئ. حوَّلت عينيها المنتفختين من الدمع نحو أختها، مثلما حوَّلتهما قبل لحظةٍ نحو بول.

نزعت نظارتها، كما لو أنها عَرَّتْ وجهَها. كما لو أنها تَعَرَّت، ولكن ليس مثل امرأة تتعرى أمام حبيبها، بل بالأحرى مثل من يتعرى أمام طبيبٍ يفوِّضُهُ مسؤوليةَ جسدِهِ.

بدت آنييس عاجزةً عن إيقاف الجُمَل التي تدور في رأسها، فقالتْها بصوتٍ مرتفع: «كفى! توقفي. جميعنا لم نعد نطيق. أنت تفترقين عن برنار مثلما افترقتْ ملايين النساء عن ملايين الرجال دون أن يهددن بقتل أنفسهن مع ذلك».

بعد عدة أسابيع من أحاديث لاتنتهي أقسمت فيها آنييس لأختها عن حبها لها، يمكننا الظن بأن ذلك الانفجار يُفتَرَض أن يفاجئ لورا، لكن الغريب في الأمر أنه لم يفاجئها. فقد تصرَّفت لورا إزاء كلمات آنييس كما لو أنها انتظَرَتْها منذ زمن طويل. وأجابت بأكبر قدر من الهدوء: «سأقول لكِ بماذا أفكر. أنتِ لاتعرفين شيئاً عن الحب، لم يسبق لك أن عرفتِ عنه شيئاً أبداً. لم يكن الحب أبداً هو مجال تألّقك».

كانت لورا تعرف أين تكمن قابليةُ جَرْحِ أختها، وشعرت آنييس بالخوف. أدركت أن لورا لاتتكلم على هذا النَحو إلا لأن بول حاضر. وفجأةً أصبح كل شيء واضحاً، لم يعد الأمر يتعلق بِ برنار: لايوجد له أي شأن بكل هذه الدراما الانتحارية. وعلى الأرجح أنه لن يعلم بها قط. لم تكن الدراما موجهة إلاَّ لِ بول وآنييس. وقالت لنفسها أيضاً: إذا بدأ النضال لدى إنسان، أيقظَ قوةً لاتتوقف عند الهدف الأول: فبالنسبة لِ لورا ثمة أهداف أخرى أيضاً وراء الهدف الأول الذي هو برنار.

لم يعد ممكناً تَلافي النضال. قالت آنييس: «إذا فقدتِ سبعة كيلو غرامات بسبب برنار، فهذا دليل حب، دليل مادي ولايجادَل. ومع ذلك، أجد صعوبة في فهمك. إذا أحببتُ أحداً أردتُ له الخير، وإذا كرهتُ أحداً أردتُ له الشر. وأنت منذ أسابيع وأسابيع تعذّبين برنار وتعذّبيننا نحن أيضاً. فما علاقة هذا بالحب؟ لاتوجد أية علاقة».

لنقدِّم الصالون مثل مشهد مسرحي: في أقصى اليمين هناك الموقد، وإلى اليسار مكتبة تحدُّ المشهد. وفي الوسط والعمق توجد صوفا وطاولة منخفضة وكنبتين. بول واقف وسط الصالون، لورا قرب الموقد تنظر محدِّقةً إلى آنييس على بعد خطوتين منها. عينا لورا المنتفختان تتهمان أختها بالفظاظة وعدم الفهم والبرود. وكلما تكلمت آنييس أكثر تراجعت لورا نحو وسط الغرفة، نحو المكان الذي يقف فيه بول، كما لو أنها تُعبِّر بتراجعها هذا عن دهشتها المذعورة أمام هجومٍ أختها الظالم.

حين وصلت على بعد خطوتين من بول، توقفت وهي تردد: «أنت لاتعرفين شيئاً عن الحب».

تقدمت آنييس وشغلت المكان الذي غادرتهُ أختها للتو قرب الموقد. قالت: «أعرف جيداً ما الحب. في الحب، المهم هو الشخص الذي نحبه، الأمر يتعلق به وليس بشيء آخر. وأتساءل ماهو الحب بالنسبة لامرأة لاتستطيع أن ترى غير نفسها. بعبارة أخرى، أتساءل ماذا تعني كلمة حب لامرأة يتركز اهتمامها على ذاتيَّتها.

ـ أن نتساءل ما هو الحب، شيء ليس له أي معنى يا أختي العزيزة، قالت لورا. الحب هو ماهو، هذا كل شيء. نعيشه أو لانعيشه. الحب جناح يخفق في صدري كما في قفص، ويدفعني للقيام بأشياء تبدو لكِ لاعقلانية. وهذا مالم يحدث لكِ أبداً. تقولين أني لاأستطيع أن أرى غير نفسي. لكني أرى نفسَكِ بوضوح وحتى الأعماق. عندما أكّدتِ لي حبّكِ في الأوقات الأخيرة، كنت أعرف تماماً أن هذه الكلمة ليس لها أي معنى في فمكِ. لم يكن ذلك سوى

حيلة، حجة لتهدئتي، لمنعي من مَسِّ طمأنينتكِ. أعرفكِ يا أختي: طوال حياتك وجدتِ نفسَكِ في الجانب الآخر من الحب، في الجانب الآخر تماماً، وراء الحب».

كانت المرأتان وهما تتحدثان عن الحب، تُمزق كل منهما سمعةَ الأخرى. والرجل المتواجد معهما وجد نفسه يائساً. أراد أن يقول شيئاً لكي يخفّفَ حدة التوتر غير المحتمل: «نحن الثلاثة فقدنا صبرنا. ربما نكون ثلاثتنا بحاجةٍ للسفر بعيداً، إلى مكان ما، ونسيان برنار».

لكنِ برنار قد نُسي بغير رجعة، وكان الأثرُ الوحيد لِتَدَخُّل بول أنه أحَلَّ الصمتَ محلَّ الشِّجار. لم يكن يعبُرُ هذا الصمتَ أيُّ تَعاطُفٍ، أيةُ ذكرى شريكة، أدنى ظل من التضامن بين الأختين.

دعونا لانفارق بأنظارنا مجموعَ المشهد: آنييس إلى اليمين متكئة على الموقد؛ ولورا وسط الصالون وجهها نحو أختها، على بعد خطوتين من بول. أشار بيده إشارةَ عجزٍ يائس إزاء الكره الذي انفجر بهذه العبثية، بين امرأتين أَحَبَّهُما. استدار إلى الجهة المعاكسة تماماً واتجه نحو المكتبة، كما لو أنه أراد الابتعاد عنهما أكبر قدر ممكن، تعبيراً عن استيائه. أسند ظهرَهُ إليها والتفت بوجهه نحو النافذة وحاول ألا يراهما.

لمحت آنييس النظارة السوداء فوق الموقد وتناولتها آلياً. تفحّصتها بحقد، كما لو أنها تمسك بيديها دموع أختها الكبيرة السوداء. كانت تشعر بالاشمئزاز من كل مايصدر عن جسد لورا، وبدت لها تلك الدموع الكبيرة الزجاجية إحدى إفرازات ذلك الجسد.

رأت لورا النظارةَ بين يدي آنييس. اشتاقت فجاةً لتلك النظارة. كانت تحتاج لدرع، لغطاء يحجب وجهها أمام كره أختها. وفي الوقت ذاته لم يكن لديها القوة للقيام بأربع خطوات، للذهاب إلى الأخت ـ العدوّة، واستِعادتِها. لذا تَماثَلَتْ، بنوعٍ من المازوشية، مع هشاشة عُرْيِ وجهِها الذي تَنطبِعُ فوقه جميعُ آثار عذاباتها. كانت

تعرف جيداً أن جسدها، والكلمات التي تقولها عنه، وعن الكيلو غرامات السبعة التي فقدتها، تثير غيظ آنييس إلى أعلى درجة. كانت تعرف ذلك بالغريزة، بالحدس، ولهذا السبب بالتحديد أرادت، يدفعها التحدي والتمرد، أن تتحول قدر الإمكان إلى جسد، ألا تكون شيئاً آخر سوى جسد، جسد مهجور ومرمي. أرادت أن تضع هذا الجسد وسط صالونهما وتتركه هناك. تتركه هناك ثقيلاً وبلا حراك، وتجبرهما، إذا لم يريدا هذا الجسد، جسدَها، عندهما، أن يحملاه، أحدهما من رسغيه والآخر من قدميه، لكي يودعاه فوق الرصيف، مثلما يودع خفيةً في الليل فِراشٌ قديمٌ بالٍ.

كانت آنييس واقفة قرب الموقد، والنظارة السوداء في يدها. ولورا تنظر إلى أختها وسط الغرفة وتُواصِل تراجعها بعيداً عنها. ثم خطت خطوة أخيرة واستند ظهرُها إلى جسد بول بشكل لصيق، لصيق جداً كَوْن بول يتكئ إلى المكتبة. ألصقت لورا يديها على فخذي بول بشدة. مالت برأسها إلى الخلف وأسندته إلى صدر بول.

آنييس في طرف من الغرفة وبيدها النظارة السوداء. وفي الطرف الآخر، مقابلها وبعيداً عنها، لورا وبول جامدين متحجِّرين مثل تمثال. لا أحد يقول شيئاً. مضى وقت قبل أن تبعِد آنييس إبهامها عن سبابتها وتدع النظارةَ السوداء، رمْزَ الحزن ذاك، الدموعَ التي انمسخت تلك، تسقط فوق البلاط المحيط بالموقد وتتطاير شظايا.

الفصل الرابع

homo sentimentalis

(الإنسان العاطفي)

1

أثناء الدعوى الأزلية التي أقيمت بحق غوته، صدرت ضده قرارات اتهام لاتحصى وقُدِّمت شهادات لاتُعد بشأن قضية بِتينا. تَجَنُّباً لإضجار القارئ بتعداد تفاهات، لن أُبقي غيرَ ثلاث شهادات تبدو لي أساسية.

أولاً: شهادة راينر ماريا ريلكه أكبر شاعر ألماني بعد غوته.

ثانياً: شهادة رومان رولان، أحد روائيي العشرينات والثلاثينات الذين يلاقون أشد الإقبال من القراء بين الأورال والأطلسي، وهو يتمتع فضلاً عن ذلك بنفوذ فريد لرجلٍ مدافع عن التطور، معادٍ للفاشية، مدافعٍ عن الإنسانية والسلام وصديق للثورة.

ثالثاً: شهادة الشاعر بول إيلوار، الممثل الرائع لِما سُمّي «الطليعة»، شاعر الحب أو بالأحرى، وحسب عبارته بالذات، شاعر الحب ـ الشعر، لأن هذين المفهومين (مثلما يدل على ذلك أحد أجمل دواوينه الذي يحمل بالضبط عنوان *الحب الشعر*) يختلطان في ذهنه ليشكّلا مفهوماً واحداً.

2

استَخدَمَ ريلكه الذي دُعي كشاهدٍ في الدعوى الأزلية، العبارات نفسها تماماً التي استخدمها في *دفاتر مالت لوريدس بريج*، أشهر أعماله النثرية الذي نُشِر عام 1910، والذي وجَّهَ فيه إلى بِتينا هذه المناجاة الطويلة:

«كيف أمكَنَ ألاَّ يتحدَّث الجميعُ بَعْد عن حبكِ؟ ماهو الشيء الأجدر بالذكر الذي حدث منذ ذلك؟ ما الذي يشغلهم إذن؟ أنتِ ذاتُكِ كنتِ تعرفين قيمة حبكِ وتقولينه بصوتٍ عالٍ لأعظم شعرائكِ، لكي يجعلَهُ إنسانياً. لأن هذا الحب كان مايزال عُنصراً. لكن الشاعر، عندما كَتَبَ لكِ، ثنى الناسَ عن ذلك. قرأ الجميعُ رسائلَهُ وصدَّقوها أكثر، لأن الشاعر بالنسبة لهم أشد قابلية للفهم من الطبيعة. لكنهم ربما يدركون يوماً أن حدَّ عظَمتِهِ يكمن هنا. كانت هذه المُحِبَّةُ (*diese Liebende*) مفروضةً عليه (*auferlegt* وهي تعني مفروضة مثلما تُفرض الوظيفة أو الامتحان) وفشلَ (*er hat sie nicht bestanden* وتعني بالضبط: لم ينجح في الامتحان الذي كانَتْهُ بِتينا بالنسبة له). مامعنى أنه لم يستطع أن يدفع لها مقابل حبها (*erwidern*)؟ لايحتاج حبٌّ من هذا النوع إلى دفعِ مقابل له، فهو بذاته يحتوي على صرخة النداء والاستجابة، إنه يُلَبِّي نفسَهُ. لكن كان على الشاعر أن يتصاغَرَ أمام هذا الحب بكل جلاله، وأن يكتب مايمليه بيدين اثنتين وراكعاً، كما فعلَ جان مع باتموس. لم يكن هناك خيار آخر في حضور هذا الصوت الذي «يمثل وزارةَ الملائكة» (*die «das Amt der Engel verrichtete»*)، والذي جاء ليغلِّفَهُ ويقوده نحو الخلود. كانت تلك هي العربة المخصصة لرحلته الملتهبة عبر السماوات. وهنا أُعِدَّث من أجل موتِهِ، الأسطورةُ المظلمة «*der dunkle Mythos*» التي ترَكَها فارِغةً».

3

تدور شهادةُ رومان رولان حول العلاقة بين غوته وبيتهوفن وبِتينا. شرح الروائي موقفه بالتفصيل في دراسته *غوته وبيتهوفن*. التي نُشرت في باريس عام 1930. ورغم الدقة والاعتدال في موقفه، لم يُخْفِ تَعاطفَهُ نحو بِتينا: إنه يكاد يفسر الأحداث مثلها. بينما يسبب له غوته الغمَّ رغم عدم إنكاره لعظمته: الحذرُ، سواء كان جمالياً أو سياسياً، لايليق بالعبقريات. وكريستيان؟ الأفضل عدم الحديث عنها، إنها «عديمة أهليَّة ذهنية».

أعود وأقول إن وجهة النظر هذه معبَّرٌ عنها بدقةٍ وحسٍّ بالاعتدال. دائماً يكون ورَثَةُ الاسكندر الأكبر أشدَّ راديكالية من مُلهِميهم. بين يديَّ كتابُ سيرة غني حول بيتهوفن، نُشِر في فرنسا في الستينات. هنا نقرأ صراحةً عن «جُبن» غوته، عن «صَغارِه» عن «خوف الشيخوخة الذي يشعر به أمام كل جديد»، وهلم جراً. بالمقابل خُصَّت بِتينا بِـ «ميزة بُعد النظر وقدرةٍ تَنَبُّؤيةٍ تكاد تُضفي عليها أبعادَ العبقرية». وكالمعتاد ليست كريستيان سوى «زوجة ضخمة» مسكينة.

4

حتى إذا وقف ريلكه ورولان في صفِّ بِتينا، فقد تحدَّثا عن غوته باحترام. أما بول إيلوار، في *دروب الشعر وطرقاته*، النصوص التي كتبت عام 1949 (أي، ولنكن منصِفين بحقه، في أقلِّ لحظاتِ مسيرته كَشاعرٍ سعادةً، حين كان نصيراً عنيداً لستالين)، فقد بدا أشد قسوة بكثير، متصرِّفاً كقديس جوست حقيقي للحب ـ الشعر:

«لايشير غوته، في يومياته، إلى لقائه الأول مع بِتينا بْرِنْتانو إلا بهذه الكلمات: الآنسة برنتانو. لقد فضَّلَ الشاعرُ الرائع، مؤلفُ فرتر، سلامَ الحياة الزوجية على جنون الهوى الفاعل. وما كان كلُّ خيالِ بِتينا وكلُّ موهبتها أيضاً لِيُخرجاه من حُلمِهِ الأولمبي النبيلِ والهادئ. لو استسلم غوته، لربما نزل غناؤه إلى الأرض، لكننا ماكنا لنحبه أقلّ، لأنه ماكان بمقدوره على الأرجح أن يقرر القيام بدور الغَزَل وماكان ليفسِد شَعبه فيُقْنِعَهُ بأنَّ الظلمَ خيرٌ من الفوضى».

5

كتبَ ريلكه: «هذه المُحِبَّةُ فُرِضَتْ عليه»، ونستطيع أن نتساءل: ماذا تعني صيغة المبني للمجهول هذه؟ بعبارةٍ أخرى: هذه المُحِبة، مَنْ فَرَضَها عليه؟

السؤال نفسه يُراوِدُنا حين نقرأ في رسالةٍ كتبتها بِتينا إلى غوته في 15 حزيران 1807: «يجب ألاّ أخشى تَعاطي هذه العاطفة، لأنني لستُ أنا التي غرستُها في قلبي».

مَنْ الذي غرسها لها إذن؟ غوته؟ ليس هذا ماقصدَتْهُ بِتينا بالتأكيد. إن من غرس لها الحب في قلبها متفوق عليها وعلى غوته: إن لم يكن الله، فعلى الأقل أحد الملائكة التي يتحدث عنها ريلكه.

باعتبارنا وصلنا إلى هذه النقطة، نستطيع الدفاع عن غوته: إذا غرس أحدُهُم (الله أو أحد الملائكة) عاطفةً في قلب بِتينا، فطبيعي جداً أن تطيع هذه العاطفة: إنها في قلبها هي، إنها عاطفتها هي. ولكن على مايبدو أن أحداً لم يغرس عاطفةً في قلب غوته. لقد «فُرِضَتْ» عليه بِتينا. وطالما فُرِضَتْ كواجب *Auferlegt*، كيف يمكن لِريلكه أن يلوم غوته على مقاومة واجبٍ فُرِضَ عليه رغم إرادته وبلا تحذير تقريباً؟ لماذا يجب عليه أن يسقط على ركبتيه ويكتب «بِيَدَيْن اثنتين» ما «يمليه» عليه صوتٌ قادم من الأعالي؟

نظراً لعدم قدرتي على الإجابة بشكل عقلاني عن هذا السؤال، فأنا مضطر للجوء إلى هذه المقارنة: لنتخيل سمعان يتصيَّد في بحيرة طبريا، يقترب منه يسوع ويطلب منه ترك شِباكه واللحاق به. يقول سمعان: «دعني وشأني. أفضِّل شباكي وسمكاتي». سيتحوَّلُ سمعانٌ كهذا إلى شخص مضحك، إلى فالستاف(*) الإنجيل: هكذا أصبح غوته في عيني ريلكه، فالستاف الحب.

(*) فالستاف: نموذج للشخص الماجن والوقح والمتهتك استخدمه شكسبير في مسرحيته هنري الرابع.

6

قال ريلكه عن حب بِتينا: «لايحتاج هذا الحب إلى تعويض، إنه ذاتهُ يحتوي على صرخة النداء وعلى الاستجابة؛ إنه يلبِّي نفسَهُ بنفسِهِ». لايحتاج الحب الذي يغرسه جنائنيٌّ في قلب البشر إلى أي موضوع، أي صدىً، أي «*Gegen - Liebe*» (تعويض، بَدَلٌ) مثلما كانت تقول بِتينا: ليس المحبوبُ (غوته مثلاً) سبباً للحب ولا غايةً له.

في فترة مراسلات بِتينا مع غوته، كتبت بِتينا رسائل حب إلى آرنيمٍ أيضاً. جاء في إحداها: «الحب الحقيقي (*die wahre Liebe*) ليس قادراً على الخيانة». هذا الحب الذي لايبالي بأن يعوَّض عنه بالمقابل («*die Liebe ohne Gegen - Liebe*») «يبحث عن المحبوب في جميع تحوُّلاته».

لو أن الحب في قلب بِتينا لم يغرسه جنائنيٌّ ملائكي، بل غوته أو آرنيم، لَتَفَتَّحَ في قلبها حبٌّ لِ غوته أو لِ آرنيم، حبٌّ فريد، لايقبل التبديل بغيره، مرصودٌ لِمَن غرَسَهُ، للمحبوب، وبالتالي حبٌّ لايعرف التحوُّلات. ربما أَمكَنَ تعريفُ حبٍ مماثل على أنه علاقة: علاقة أثيرة بين شخصين.

بالمقابل، فإن ماتسميه بِتينا «*wahre Liebe*» (حب حقيقي) ليس الحب ـ العلاقة، بل *الحب ـ العاطفة*: الشعلة التي توقِدُها يدٌ سماويةٌ في روح إنسان؛ مصباح الجيب الذي يبحث المحِبُّ في ضوئه عن «المحبوب في جميع تحوُّلاته». إنَّ حباً كهذا لايعرف الخيانة، لأنه حتى إذا تغيَّرَ الموضوع، فإن الحب يبقى هو الشعلة ذاتها التي أوقدتها اليدُ السماويةُ ذاتُها.

عند هذه النقطة من تأملاتنا، ربما نستطيع أن نبدأ بفهم السبب الذي جعل بِتينا في مراسلالها الغزيرة، تطرح على غوته هذا العدد القليل إلى هذا الحد من الأسئلة. يا إلهي، تصوروا أنه سُمِح لكم أن تتبادلوا الرسائل معه! ما الشيء الذي سوف لن تسألوه عنه! كُتُبُه

وكتبُ معاصريه، الشعر والنثر والرسم، ألمانيا وأوروبا، العلم، التقنية. كنتم ستهاجمونه بعنف وتجعلونه يحدد مواقفه. كنتم ستتشاجرون معه لكي تجبروه على قول مالم يقله حتى ذلك الوقت.

أما بِتينا فلا تناقش غوته حتى في الفن. وهناك استثناء واحد: عرضت عليه أفكارها حول الموسيقا. لكنها هي التي تعطي الدروس! إنها تعلم جيداً أن غوته لايشاطرها آراءها. لماذا لم تسأله إذن عن أسباب خلافه معها؟ لو أنها طرحت عليه الأسئلة، لَقَدَّمتْ لنا إجاباتُ غوته النقدَ الأولَ قبْلَ مرحلة الاكتمال، للنزعة الرومانسية في الموسيقا!

لكننا لانرى شيئاً كهذا في هذه المراسلات الضخمة؛ إنها لاتُطلِعنا على الكثير فيما يتعلق بِ غوته، ببساطة لأن اهتمام بِتينا بِ غوته أقل مما نظن بكثير. ليس غوته هو سبب حبها ومعناه، بل الحب.

7

المفروض أن الحضارة الأوروبية قائمة على العقل. لكن بوسعنا القول إن أوروبا هي حضارة العاطفة بالقدر نفسه؛ لقد أنجبَتْ النموذج البشري الذي أودُّ أن أسميه الإنسان العاطفي: *homo sentimentalis*.

يسنُّ الدين اليهودي لأبنائه قانوناً يزعم أنه يمكن فهمه بشكل عقلاني (التلمود عبارة عن محاكمة عقلية دائمة للتعاليم التوراتية). لايطلب هذا القانون من المؤمنين إحساساً غامضاً بما فوق الطبيعي، ولا حَماساً خاصاً، ولا ناراً صوفيةً تُلهِب الروحَ. معيارُ الخيرِ والشر موضوعيٌّ: المطلوب هو فَهْمُ ومُراعاة القانون المكتوب.

قَلَبَت الديانةُ المسيحيةُ هذا المعيارَ رأساً على عقب: قال القديس أغسطين: أَحِبَّ اللهَ وافعلْ ماتريدا. وعند انتقالِ معيار الخير والشر إلى روحِ الفرد، أصبح معيارُ الخير والشر ذاتياً. إذا كانت روحُ فلانٍ مليئةً بالحب، فكل شيء يسير نحو الأفضل: هذا الرجل خيِّرٌ وكلُ مايفعله خير.

حين كتبتْ بِتينا إلى آرنيم، فكَّرَتْ مثلما يفكر القديس أغسطين: «وجدتُ حكمةً جميلة: الحب الحقيقي على حق دائماً، حتى إذا كان مخطئاً. أما لوثر فقد قال من جانبه في إحدى الرسائل: الحب الحقيقي غالباً مايكون على خطأ. هذا القول لا يبدو لي بمثل صواب حكمتي. مع ذلك فقد قال لوثر في مكان آخر: الحب يسبق كلَّ شيء، حتى التضحية، حتى الصلاة. أصِلُ إلى أن الحب هو الفضيلة العليا. يُفقِدُنا الحبُّ شعورَنا بالأرضيّ (macht bewusstlos) ويملؤنا بالسماويّ؛ وبهذا يخلِّصنا الحب من كل شعور بالذنب (*macht unschuldig*)».

على هذه القناعة بأنّ الحب يبرّئُ، يقيِّم الإنسان فَرَادَةَ الحق الأوروبي ونظريتَهُ حول الشعور بالإثم، التي تأخذ عواطف المتَّهَم بعين الاعتبار: ليس لديك أي عذر إذا قتلتَ أحداً بدمٍ بارد، من أجل المال. وإذا قتلتَهُ لأنه اعتدى عليك، سيمنحكَ غضبُكَ ظروفاً مُخَفِّفة وسيكون الحكم الصادر بحقك أخف. أخيراً، إذا كان دافِعُكَ لجريمة القتل هو عاطفة حب جريح أو غَيرة، سيتعاطف المحلَّفون معك، وسيطالِبُ بول، بصفته محامياً مكلَّفاً بالدفاع عنك، بالعقوبة القصوى للضحية.

8

يجب أن نعرِّف الإنسان العاطفي *homo sentimentalis* ليس على أنه شخص يكابد العواطف (لأننا جميعاً قادرين على مكابدة العواطف)، بل على أنه شخص يضع العواطفَ في مرتبة القِيَم. وحالَما تُعتبر العاطفةُ قيمةً، يريد الجميعُ أن يحسوا بها؛ وبما أننا جميعاً فخورون بِقِيَمِنا، يصبح إغراءُ استعراضِ عواطفنا شديداً.

وُلِدَ تَحَوُّلُ العواطف هذا إلى قِيَم في أوروبا حوالى القرن الثاني عشر: حين كان الشعراء الجوالون يغنُّون وجْدَهُم الفائق حيال سيدةٍ نبيلة أو محبوبة صعبة المنال، بَدوا رائعين وجميلين إلى درجة أن كل إنسان أراد التباهي بأنه فريسةٌ لاضطراباتٍ جَموحةٍ في القلب، مثلهم.

لم يتغلغل أحدٌ في قلب الإنسان العاطفي بنفاذ بصرٍ أفضل مما فعلَ سرفانتس. قرر دون كيخوته أن يحب سيدةً ما تدعى دولثينيا رغم أنه بالكاد يعرفها (هنا يجب ألاّ يفاجئنا شيء: فعندما يتعلق الأمر بـِ «*wahre Liebe*» الحب الحقيقي، نعرف أن المحبوب غير مهم كثيراً). في الفصل الخامس والعشرين من الجزء الأول، ينسحب بصحبة سانشو إلى الجبال القاحلة حيث يريد أن يريه عظَمَةَ حبه. «ولكن كيف أبرهن على وجود شعلة تتَّقِد في روحي؟ وأيضاً، كيف أبرهن عن ذلك لكائنٍ بسذاجةِ سانشو وفظاظته؟» لذا، وعلى الدرب الوعر والمنحدر، نزع دون كيخوته ثيابه ولم يحتفظ إلا بقميصه، ولكي يبينّ لخادمه ضخامةَ عاطفته، راح يؤدي أمامه قفزات في الهواء ومعها شقلبات. وكل مرةٍ يكون رأسه فيها إلى الأسفل، ينزلق القميص حتى الكتفين فيلمح سانشو عضوَهُ المتأرجح. كان مشهدُ عضوِ الفارس، الطاهر والصغير، حزيناً على نحو مضحك، ومؤلماً إلى درجة أنَّ سانشو نفسه، بروحِهِ الفظة، لم يستطع الاحتمال، فامتطى روسينانتي وهرب بأقصى سرعة.

عندما توفي والد آنييس اضطرتْ إلى وضع برنامج مراسم

الجنازة. تمنَّتْ أن تتم الجنازة بلا خطابات، وأن ترافقها موسيقا *أداجيو* السمفونية العاشرة لِ مالر، التي كان والدها يحبها حباً خاصاً. لكن هذه الموسيقا كانت حزينةً بشكل شنيع، وخشيت آنييس ألا تتمكن من حبس دموعها أثناء الحفل. ولأنها ترى أن الانتحاب علناً شيء غير مقبول، وضعت تسجيلاً للأداجيو على الإلكتروفون واستمعت لها. مرة ثم اثنتين ثم ثلاثاً. راحت الموسيقا تثير ذكرى والدها فَبَكَتْ. وعندما صدحت الأداجيو للمرة الثامنة أو التاسعة في الغرفة، ضعفت قدرةُ الموسيقا، وفي المرة الثالثة عشرة لم تتأثر آنييس أكثر من تأثُّرها لدى عزف نشيد الباراغواي الوطني أمامها. وبفضل هذا التمرين لم تبكِ في الجنازة.

من حيث التعريف تبزغ العاطفةُ فينا دون علمنا وغالباً على كرهٍ منَّا. وحالَما نريد أن نشعر بها (حالما نقرر أن نشعر بها مثلما قرر دون كيخوته أن يحب دولثينيا)، لاتعودُ العاطفةُ عاطفةً بل محاكاة عاطفة، إظهار عاطفة، مانسميه عادةً هستيريا. لذا فإن الإنسان العاطفي *homo sentimentalis* (وبعبارةٍ أخرى، الإنسان الذي يضع العاطفة في مرتبة القيمة) هو في الحقيقة الإنسان الهستيري *homo hystericus* بعينه.

هذا لا يعني أن الإنسان الذي يحاكي عاطفةً ما لا يشعر بها. فالممثل الذي يقوم بدور الملك العجوز لير، يشعر أمام المشاهدين، على الخشبة، بالحزن الصادق لرجلٍ قوبِلَ بالهجر والخيانة، لكن هذا الحزن يتبخر في اللحظة نفسها التي ينتهي فيها العرض. لذا يُحَيِّرُنا الإنسانُ العاطفي بلامبالاتِهِ التي لاتفسير لها، مباشرةً بعد أن يبَهَرَنا بعواطفه الكبيرة.

9

كان دون كيخوته صبياً بكراً، وكانت بِتينا في الخامسة والعشرين حين شعرت للمرة الأولى بيدِ رجلٍ فوق نهدها، في غرفة فندق تبليتز حيث كانت وحدها مع غوته. وغوته، إذا صدَّقْتُ كتَّابَ سيرتِهِ، لم يعرف الحب الجسدي إلا أثناء رحلته الشهيرة إلى إيطاليا، حيث كان تقريباً في العقد الرابع من عمره. التقى بعد وقت قليل، في فايمار، بعاملةٍ في الثالثة والعشرين من عمرها، اتَّخذَها أول عشيقة دائمة له، هي كريستيان فولبيوس، التي أصبحت بعد عدة سنين من الحياة المشتركة، زوجةً له عام 1806، والتي ألقت بنظارة بِتينا أرضاً في يوم من عام 1811 المشهود. أخلصت لزوجها (حَمَتْهُ من جسدِهِ، كما يقالُ، إزاء مرتَزَقَةِ نابوليون) وكانت عشيقةً ممتازةً بالتأكيد، مثلما يشهد على ذلك ابتهاجُ غوته الذي أطلق عليها تسميةَ «*mein Bettschatz*»، العبارة التي يمكن ترجمتها بِـ «كنز سريري».

مع ذلك فإن موقعَ كريستيان في سيرة غوته المقدَّسة يكمن فيما وراء الحب. لقد رفَضَ القرنُ التاسع عشر (وكذلك قرنُنا هذا الذي مازالت روحُهُ أسيرةَ القرن السابق) إدراجَ كريستيان بين قصص حب غوته إلى جانب شارلوت (التي يُفتَرَض أنه استخدمها كنموذج لِـ لوت صديقة فرتر) وفريديريك وليلي وبِتينا وأولريك. ستقولون بأن السبب هو كَوْنُها زوجته، وقد اعتدنا أن نعتبر الزواجَ شيئاً مضاداً للشاعرية. إلا أني أعتقد أن السبب الحقيقي أعمق من ذلك: رفضَ الجمهورُ أن يرى في كريستيان حبيبةً لغوته ببساطة جداً لأن غوته ينام معها. لأن كنز الحب وكنز السرير يبدوان شيئين غير متوافِقَيْن. وإذا أحبَّ كُتَّابُ القرن التاسع عشر أن يختموا رواياتهم بالزواج، فلم يكن ذلك لحماية قصة الحب من مَلل الزواج. لا، بل لحمايتها من الجِماع.

تدور قصصُ الحب الأوروبية العظيمة في فضاءٍ فوق ـ

جِماعي: قصة أميرة كليف، قصة بول وفرجيني، رواية فرومانتان التي يحب بطلُها دومينيك طوال حياته امرأةً واحدة لا يُقَبِّلُها أبداً، وبالطبع قصة فرتر، وقصة فيكتوريا التي كتبَها هامسون، وقصة بيير ولوس، الشخصيتان اللتان خلقهما رومان رولان، واللتان أبْكَتا، وقت ظهورهما، قارئاتِ أوروبا بأسرها. في رواية الأبله، جعل دوستويفسكي بطلَتَهُ ناستاسيا فيليبوفنا تنام مع أول تاجر قادم، أما عندما تعلق الأمر بعاطفة حقيقية، أي عندما وجدت ناستاسيا نفسَها بين الأمير ميشكين وروغوجين، فقد ذابت أعضاؤهما في القلوب الكبيرة الثلاثة مثلما تذوب قطع السكر في ثلاثة فناجين من الشاي. انتهى الحبُّ الذي جمع بين آنا كارنينا وفرونسكي مع أول فعل جنسي، لم يعد سوى تَداعيهِ بالذات، ولانعرف حتى لماذا: هل كانا يمارسان الحب على نحو رديء إلى هذا الحد؟ أم أنهما على العكس أحبَّا بعضَهُما بقدرٍ من الاندفاع جعلَ قوةَ اللذةِ تخلق لديهما شعوراً بالخطيئة؟ وأياً كان الجواب، فإننا نصل دوماً إلى النتيجة نفسها: بعد الجِماع، لايبقى هناك حبٌّ عظيم، وليس ممكناً أن يبقى.

هذا لايعني إطلاقاً أن الحب فوق ـ الجِماعي كان بريئاً ملائكياً طفولياً ونقيّاً: على العكس، فقد انطوى على كل مايمكن تخيُّلُهُ من جهنّمي في هذا العالم السفلي. استطاعت ناستاسيا فيليبوفنا أن تنام بكل طمأنينة مع أثرياء متنفِّذين سوقيين؛ لكنها منذ لقائها بميشكين وروغوجين، اللذين ذابَ عضواهُما، كما قلت، في سَماوَر العاطفة الكبير، دخلتْ منطقةَ كوارثٍ فضاعتْ وانتهى أمرُها. تذكَّروا أيضاً ذلك المشهد الرائع في رواية دومينيك لِ فرومانتان: يذهب الحبيبان اللذان تبادلا الحب طوال سنين دون تَلامُس، في نزهة على الخيل، وتُبدي مادلين الرقيقة، المرهفة، الناعمة، فظاظةً غير متوقعة فتدفع مطيَّتَها في عَدْوٍ جامح، مُدرِكةً جيداً أن دومينيك فارس رديء وهناك احتمال شديد أن يقتل نفسه. الحب فوق ـ الجِماعي: إنه قِدْرٌ على النار وصلتْ فيه العاطفةُ إلى درجة الغليان، تحولتْ إلى هوىً وجعلت الغطاء ينتفض ويرقص مثل مجنون.

يتجذَّرُ المفهومُ الأوروبي للحب في التربة فوق ـ الجِماعية. والقرن العشرون الذي يتباهى بتحريره للجنسوية ويحب السخرية من العواطف الرومانسية، لم يتمكن من إعطاء مفهومِ الحب أي معنى جديد (هذه واحدة من خيبات هذا القرن) بحيث أنه عندما يلفظ شاب أوروبيٌّ هذه الكلمة الكبيرة، يجد نفسه، شاء أم أبى، وقد أُعيد على أجنحة السحر، بالضبط إلى النقطة التي عاش فيها فرتر حبَّهُ لِ شارلوت، والتي أوشك فيها دومينيك أن يسقط عن ظهر الحصان.

10

إنه لأمرٌ ذو مغزى أن يصبح ريلكه المعجب بـِ بِتينا، معجباً بـِ روسيا أيضاً إلى درجة اعتبارها لبعض الوقت، وطنه الروحي. لأن روسيا تعتبر بلدَ العاطفية المسيحية بامتياز. لقد حُمِيَتْ من عقلانية العصر الوسيط المدرسية(*) ولم تعرف النهضة. وقد وصل إليها تأثيرُ العصور الحديثة القائمة على الفكر الديكارتي، متأخراً قرناً أو قرنين. لذا لم يجد الإنسانُ العاطفي في روسيا ثقلاً كافياً يوازِنُهُ، فتَحَوَّلَ هناك بذاته إلى حالة مُغالاة تسمى عادةً الروحَ السلافية.

روسيا وفرنسا قطبان في أوروبا يمارس أحدُها جاذبيةً أبدية على الآخر. فرنسا بلد عجوز لاتعيش فيه العواطف إلا كأشكال. لكي يختم الفرنسي رسالته، يكتب لكم: «تفضلوا، ياسيدي العزيز، بقبول عواطفي السامية الأكيدة». عندما تلقيتُ للمرة الأولى رسالةً من هذا النوع، موقَّعة من قبل سكرتيرة منشورات غاليمار، كنتُ ماأزال أعيش في براغ. قفزتُ حتى السقف من الفرح: هناك امرأة تحبني في باريس! وقد استطاعت في السطور الأخيرة من رسالتها الرسمية، أن تُمرِّرَ بوحاً بالحب! إنها لاتكنُّ لي المشاعر وحسب، بل تشير بوضوح إلى أن هذه المشاعر سامية! ماكانت امرأةٌ تشيكية لتقول لي شيئاً مماثلاً أبداً!

بعد ذلك بوقت طويل، حين استقريتُ في باريس، شُرِح لي أن ثمة مجموعة لفظية كاملة ذات دلالات مختلفة من صيغ التهذيب المستعملة في المراسلة، تتيح للفرنسي أن يختار، بدقةِ صيدلاني، العاطفةَ التي يريد التعبير عنها للمرسل إليه دون أن يشعر بها. في هذا الخيار الواسع جداً، تمثل «المشاعر السامية» الدرجةَ الأدنى في التهذيب الإداري الذي يكاد يُتاخِمُ الاحتقار.

(*) مدرسية: نسبة إلى سكولا، المدارس الفلسفية الشهيرة في العصر الوسيط حيث سادت فلسفة أرسطو في التدريس.

فرنسا! أنتِ بلدُ الشكل، كما أن روسيا هي بلد العاطفة! هذا هو السبب الذي يجعل الفرنسيَّ المحرومَ دوماً من الشعور بأية شعلةٍ تحترق في صدره، يتأمل بِحَسَدٍ وحنين بلدَ دوستويفسكي، حيث يمدُّ الناسُ للناسِ الآخرين شفاهاً أَخَويةً مستعدةً لذبحِ كل من يرفض تقبيلها. (وإذا ذَبحوا يجب أن يُغفَر لهم في الحال، لأنهم تصرفوا تحت تأثير الحب الجريح، وأخبَرَتْنا بِتينا أن الحب يبرِّئ المحِبَّ. ثمة مئة وعشرون محامياً فرنسياً على الأقل، مستعدون لاستئجار قطار ذاهب إلى موسكو، بهدف الدفاع عن مرتكب جريمة القتل العاطفي. لن يكون دافعُهُم هو التعاطف (تلك العاطفة الدخيلة إلى حد كبير، وقليلة الممارسة في بلدهم)، بل المبادئ المجردة التي هي هواهم الوحيد. القاتل الروسي الذي لايعرف شيئاً عن هذا كله، سيهرع بعد تبرئته إلى المحامي الفرنسي المدافع عنه ويضمه بين ذراعيه ويقبل شفتيه. وسيتراجع الفرنسيُّ مذعوراً، فيشعر الروسي بالإهانة ويطعنه بخنجر، وتتكرر كل القصة مثل ألعابِ تَبادُل الأدوار.

11

آهٍ للروس...

حين كنتُ أعيش في براغ، كانت تروى هذه الحكاية الطريفة عن الروح الروسية. رجل تشيكي يغوي امرأةً روسية بسرعة مذهلة. بعد الجِماع تقول له باحتقار لامتناهٍ: «لقد نلتَ جسدي، أما روحي فلن تنالها قط!»

نكتة جميلة. كتبت بِتينا لِ غوته اثنتين وخمسين رسالة. تكررت فيها كلمة روح خمسين مرة، وكلمة قلب مئة وتسع عشرة مرة، ونادراً ما استُعمِلَت فيها كلمة قلب بالمعنى التشرِيحي الحرفي («خفق قلبي»)، بل استعملت في الأغلب بالمعنى المجَاز المُرسَل(*) للدلالة على الصدر(«أود أن أضمك إلى قلبي»)، لكنها في معظم الأوقات دلّت على المعنى نفسه الذي تدل عليه كلمة روح: *الأنا الحساسة*.

أنا أفكر، إذن أنا موجود، ذاك قولُ مثقفٍ يُسيء تقدير قيمة ألم الأسنان. *أنا أحسّ، إذن أنا* موجود، تلك حقيقةٌ لها قوة أكثر عمومية بكثير وتخصُّ كل كائن حي. لاتتميز أناي عن أناكم بالفكر بشكل أساسي. هناك بشر كثيرون وأفكار قليلة. إننا إذ ننقل أفكارنا أو نقتبسها أو يسرقها أحدنا من الآخر، نفكر جميعنا بالشيء نفسه تقريباً. أما حين يدوس شخص ما فوق قدمي، فأنا وحدي من يحسُّ بالألم. ليس الفكر هو أساس الأنا، بل الألم، أكثر الأحاسيس أوليةً. في الألم لايمكن حتى للقِطّة أن تشكَّ بأناها الفريدة وغير القابلة للتبديل. عندما يصبح الألم حاداً، يتلاشى العالمُ ويبقى كل منا وحيداً مع نفسه. الألم هو المدرسة الكبرى للأنانية.

«ألا تشعر باحتقار عميق تجاهي؟» تسأل هيبوليت الأميرَ ميشكين.

(*) مجاز مرسل: صورة بلاغية قوامها ذكر الجزء وإرادة الكل أو العكس.

«لماذا؟ أيكون لأنكِ تألمتِ وتتألمين أكثر منّا؟»

«لا، بل لأنني غير جديرة بألمي».

أنا غير جديرة بألمي. صيغة كبيرة، تفترض منطقياً بأن الألم ليس فقط أساس الأنا ودليلَها الأنطولوجي الوحيد الذي لاريب فيه، بل إنه أيضاً الشعور الأكثر جدارة بالاحترام بين المشاعر كافة: إنه قيمة القيم. لذا يُعجَب ميشكين بجميع النساء اللواتي يتألمن. عندما رأى صورة ناستاسيا فيليبوفنا للمرة الأولى، قال: «لابد أن هذه المرأة تألمت كثيراً». تُصَرِّح هذه الكلمات دفعة واحدة، حتى قبل أن نرى ناستاسيا فيليبوفنا شخصياً، بأنها تحتل موقعاً أعلى من الآخرين جميعاً. في الفصل الخامس عشر من الجزء الأول، يقول ميشكين لِـ ناستاسيا مفتوناً: «أنا لستُ شيئاً، أما أنتِ، أنتِ قد تألمتِ»، ومنذ ذلك الوقت شعر أنه هالك.

قلتُ إن ميشكين يُعجب بجميع النساء اللواتي يتألمن، لكن العكس لايقِلُّ صحّةً: حالمَا تعجبُهُ امرأةٌ، يتخيلها متألمةً. وباعتباره لايقدر على إمساك لسانه، يسارع ليقول لها ذلك. وهنا تكمن أصلاً طريقة ممتازة للإغواء (خسارة ألاّ يستطيع الأمير الإفادة من ذلك على أفضل وجه)، لأننا إذا قلنا لامرأة «لقد تألمتِ كثيراً»، فكأننا نكلِّم روحَها مباشرةً، كأننا نداعب هذه الروح ونمجِّدها. وكل امرأة في ظرف مشابه، مستعدة لتقول لنا: «لم تحصل على جسدي، لكن روحي أصبحت لك!»

أمام ناظري ميشكين، لاتكفُّ الروح عن النمو، إنها تشبه فطراً عملاقاً بارتفاع بيت من خمسة طوابق، تشبه منطاداً يمكنه في أية لحظة أن يطير في السماء بِطاقَمِهِ. هذا ما أسميه تضخُّم *الروح*.

12

حين تلقّى غوته من بِتينا مشروع التمثال، شَعَرَ، إذا كنتم تذكرون، بدمعةٍ تطفر من عينه؛ كان عندئذٍ واثقاً من أنَّ أعماقه تُعَرِّفُهُ بهذا الشكل على الحقيقة: أنَّ بِتينا تحبه حقاً وأنه ظلَمَها. فَهِمَ لاحقاً فقط أن الدموع لم تكشف له أية حقيقة مفاجِئة حول إخلاص بِتينا، بل كشفت على الأكثر، حقيقةً تافهة تتعلق بزهوِّهِ الخاص. لقد خَجِلَ أن تقهرهُ غوغائيةُ دموعِهِ: كانت له في الواقع، منذ بلوغه الخمسين من العمر، تجارب طويلة مع هذه الدموع. كل مرةٍ يمدحه فيها أحد، أو يشعر هو نفسه بنفحةٍ من الرضى عن نفسه إزاء عمل جميل أو جيد باشَرَ به، تطفر من عينيه الدموع. كثيراً ماتساءل غوته عن معنى الدمعة ولم يجد الجواب قط. مع ذلك فثمة شيء واضح بالنسبة له: كثيراً، كثيراً ماكانت تطفر دمعتُهُ من التأثر الذي تثيره رؤيةُ غوته لدى غوته.

بعد زهاء أسبوع من موت آنييس الشنيع، ذهبت لورا لزيارة بول المُثقَل بالألم.

«بول، قالت، هانحن وحيدَيْن في العالم».

شعر بول بالدموع في عينيه، فأشاح برأسه لكي يواري ألمه.

تلك الحركة بالتحديد هي التي دفعت لورا لكي تمسك بذراعه بحزم: «بول، لاتبكِ!»

نظر إليها من خلال دموعه فوجد أن عينيها هي أيضاً مبللتان. ابتسمَ. «أنت بالأحرى التي تبكين، قال بصوتٍ مرتعش.

ـ بول، إذا كنتَ بحاجةٍ لأي شيء، تعرف أني موجودة، أنا معكَ كلِّيَّةً».

وأجابها بول: «أعرف ذلك».

الدمعة التي طفرت من عين لورا هي دمعة التأثر التي أثارتها

لدى لورا رؤية لورا وهي مصممة على التضحية بحياتها، من خلال بقائها قرب زوج أختها المتوفية.

الدمعة في عين بول هي دمعة التأثر الذي أثارَهُ لدى بول إخلاصُ بول العاجز عن العيش مع امرأة أخرى سوى ظل رفيقتِهِ المختفية ذاته، محاكاة هذه الرفيقة، أختها.

ثم، وفي أحد الأيام، تمددا في سرير عريض، وأَتَتِ الدمعةُ (رحمةُ الدمعة) على آخر شَكٍّ لديهما بأنهما ربما خانا الميتةَ.

جاء فنُّ الغموضِ الإيروتيكي الألْفيُّ لنجدتهما: أحدهما مستلق بجانب الآخر، ليس كزوجين، بل كأخ وأخت. كانت لورا شيئاً محرَّماً بالنسبة لِبول؛ لم يقْرِنها أبداً بصورةٍ جنسية، حتى في خبايا فكره. كان يشعر إزاءها شعور الأخ المكلَّف منذ الآن بالحلول محل أختها. في البداية سَهَّلَتْ له هذه العاطفةُ، معنوياً، الذهابَ معها إلى السرير، ثم ملأتْهُ بإثارةٍ مجهولةٍ تماماً: كان كل منهما يعرف كل شيء عن الآخر (كأخ وأخت) ومايفرِّقُ بينهما ليس المجهول، بل المَنْعُ؛ منعٌ قديمٌ عمره عشرون عاماً، وتزداد عدمُ قابليةِ خرقِهِ أكثر فأكثر. لم يكن هناك ماهو قريب أكثر من جسد الآخر. لم يكن هناك ماهو ممنوع أكثر من جسد الآخر. راح (والدموع في عينيه) يمارس معها الحب بالشعور المثير لِمَن يرتكب المحارم، وأحبَّها بشكل وحشي كما لم يحب أحداً في حياته.

13

من وجهة النظر المعمارية، وُجِدتْ حضاراتٌ متفوقة على الحضارة الأوروبية، وستبقى التراجيديا القديمة متعذِّرةَ التجاوز إلى الأبد. ولكن ليس هناك حضارة استطاعت أن تخلق من الصوت تلك المعجزة التي هي التاريخ الألفيّ للموسيقا الأوروبية بكل غِناها في الأشكال والأساليب! أوروبا: موسيقا عظيمة وإنسان عاطفي. توأمان مستلقيان جنباً إلى جنب في المهد نفسه.

لم تُعَلِّم الموسيقا الإنسانَ الأوروبي الحساسيةَ وحسب، بل علَّمَتْهُ أيضاً كيف يُجِلُّ العواطفَ والأنا الحساسة. تعرفون هذا الموقف: فوق المنصة، يغمض عازفُ الكمان عينيه، ويدع العلامتين الأولَيَينْ تَرنَّان طويلاً. يغمض المستمعُ عينيه بدوره، يتنهَّد وقد شعر أن روحَهُ تُوَسِّع له صدرَهُ: «كم هذا جميل!». مع ذلك، فإنه لم يسمع أكثر من علامتين بسيطتين لايمكن أن تحتويا بذاتهما على أي فكرٍ للمؤلف، أي قصدٍ خلاَّق، وبالتالي أي فنٍّ أو أي جمال. لكن هاتين العلامتين لامستا قلبَ المستمع، ففرضتا الصمتَ على عقله وكذلك على محاكمته الجمالية. مجرد صوتٍ موسيقي يؤثِّر فينا بالطريقة نفسها تقريباً التي تؤثر فيها نظرةُ ميشكين المحدِّقة بامرأة. الموسيقا: مضخةٌ تُنفَخ بواسطتها الروحُ. فتحوم الأرواح المتضخِّمة المتحوِّلة إلى بالونات هائلة، تحت سقف قاعة الحفل الموسيقي وتتصادم فيما بينها في هرج لايصدَّق.

كانت لورا تحب الموسيقا بصدق وعمق. وأرى في حبها لِ مالر مغزىً محدداً: مالر هو آخر مؤلف موسيقي عظيم مازال يخاطب الإنسان العاطفي بسذاجة وبشكل مباشر. بعد مالر أصبحت العاطفةُ في الموسيقا مشبوهةً؛ أرادَ ديبوسِّي أن يَفْتننا لا أن يثير مشاعرنا، وخَجِلَ سترافنسكي من العواطف. مالر هو آخر المؤلفين الموسيقيين بالنسبة لِ لورا، وحين سمعتْ زعيقَ موسيقا الروك من غرفة بريجيت، أثارَ فيها حبُّها الجريحُ للموسيقا الأوروبية التي

تختفي تحت ضربات الغيتارات الكهربائية، الغضبَ، فوجَّهت لِ بول إنذاراً أخيراً: إما مالر، أو الروك؛ الأمر الذي يعني: إما أنا أو بريجيت.

ولكن كيف يختار بين نوعَين من الموسيقا يصعب عليه بالقدر نفسه أن يحبهما؟ الروك بالنسبة لِ بول صاخب جداً (أذنه حساسة مثل غوته) والموسيقا الرومانسية توقظ لديه شعوراً بالقلق. في أحد الأيام، وأثناء الحرب، عندما كان الجميع من حوله مذعوراً من مسيرة التاريخ المنذِرة بالخطر، راح الراديو يبثُّ متوافِقاتٍ لموسيقا حزينة وفخمة من مقام مينور. انحفَرَتْ تلك المتوافقات من مقام مينور في ذاكرة الطفل إلى الأبد كَرُسُلٍ للكوارث. أدرَكَ فيما بعد أن مفردات الموسيقا الرومانسية المؤثرة تُوَحِّدُ أوروبا بأسرها: كانت تُسمَع كلما اغتيل رجلٌ دولة أو أُعلنت حرب، كلما احتاج الأمر لِحَشْوِ رؤوسِ الناس بالفَخار لكي يذهبوا إلى الموت بِطَواعيةٍ أكبر. وكانت الأمم التي تُمزِّق كلٌّ منها الأخرى تفيض بعاطفةٍ متماثلة على نحوٍ أخوي، وهي تستمع إلى جلبة *مارش شوبان الجنائزي* أو إلى *سمفونية بيتهوفن البطولية*. آهٍ لو أن الأمر لايتعلق إلا بِ بول، لَتَخَلَّى العالمُ تماماً عن الروك وكذلك عن مالر. لكن المرأتين لم تتركا له مهرباً. أجبرتاه على الاختيار: بين نوعي موسيقا، بين امرأتين، ولم يكن يعرف ماذا يفعل، لأنه كان يحبهما معاً، تلك المرأتين.

بالمقابل، كانت كل منهما تكره الأخرى. تنظر بريجيت بحزنٍ معذِّبٍ إلى البيانو الأبيض الذي استُخدِمَ طوال سنين كَمَفرَغَةِ جيوب؛ كان يُذكِّرُها بآنييس التي رَجَتْها أن تتعلم العزفَ حُبّاً بأختها. بالكاد توفيت آنييس، حتى دبَّت الحياةُ من جديد في البيانو، وراح يصدح كل يوم. رغبت بريجيت، من خلال هيَجان الروك، أن تنتقم لأمها التي تعرَّضت للخيانة، وتطرد الدخيلة. وحين أدركت أن لورا باقية، رحلت بنفسها. صمتت موسيقا الروك، ودارت الأسطوانة فوق البلاتين، وبدأت أبواق مالر تصدح في الشقة وتمزق قلب بول الذي انفطَرَ لغياب بريجيت. أمسكت لورا برأس بول، نظرت في عينيه

وقالت: «أود أن أعطيك طفلاً». كان كلاهما يعرف أن الأطباء حذّروها منذ زمن طويلٍ من حمْلٍ جديد، لذا أضافت: «سأُجري جميع العمليات اللازمة».

أقبَل الصيف، فأغلقت لورا المحل وسافر الاثنان إلى البحر خمسة عشر يوماً. كانت الأمواج تتحطم على الشاطئ وتملأ بصراخها صدرَ بول. تلك هي الموسيقا الوحيدة التي أحبَّها بشغف. كان سعيداً ومندهشاً وهو يرى لورا تختلط بهذه الموسيقا؛ هي المرأة الوحيدة في حياته، التي كانت بالنسبة له مثل المحيط، الوحيدة التي كانت المحيط.

14

تَميَّزَ رومان رولان، شاهدُ الاتهام في الدعوى الأزلية بحقِّ غوته، بميزتين: كان عاشقاً للنساء (قال عن بِتينا: «إنها امرأة ولهذا السبب نحبها») ولديه رغبة متحمسة لِمُسايَرَة التطور (وهذا يعني بالنسبة له: روسيا الشيوعية والثورة). الغريب في الأمر أن عاشق المرأة هذا يكنُّ العشقَ نفسَهُ لِ بيتهوفن لرفضه تقديم التحية للنساء. ذاك هو عمق المسألة إذا فهِمنا ماحدثَ في تبليتز مدينة المياه: يسير بيتهوفن، بقبَّعته التي دسَّ فيها رأسه بعمق، ويداه وراء ظهره، مواجهاً الامبراطورة وبلاطها الذي لا يضم رجالاً وحسب، بل نساءً أيضاً، وسيكون عدم تَحيَّتِهِنَّ نذالةً لامثيل لها! وهذا غير معقول: فرغم فَرادَة بيتهوفن وخشونته، لم يتصرف قط بفظاظةٍ حيال النساء! كل هذه الطُرفة عبارة عن حماقة صارخة: إنْ هي استُقبِلَتْ وانتشرت ببراءة فهذا لأن الناس (حتى أحد الروائيين، وهذا عار!) فقدوا كل حسٍ بالحقيقي.

سيُرَدُّ على كلامي بأنه من التعسُّف تَقَصِّي مدى صحةِ طُرفةٍ، بديهيٌ جداً أنها ليست شهادةً بل مَجازاً. لِيَكُنْ، لننظر إلى المجاز إذن كَمَجاز، لِنَنْسَ ظروفَ ولادته (فما تزال مبهمة)، لننسَ المعنى المُتَحزِّب الذي أراد هذا أو ذاك أن يضفيه عليه، ولنحاول التقاط مغزاه الموضوعي تقريباً:

ماذا تعني قبعة بيتهوفن التي أدخلها عميقاً فوق جبينه؟ هل تعني أن بيتهوفن يحتقر الأرستقراطية لأنها رجعية وظالمة، بينما تُناشِدُ القبعةُ في يد غوته المتواضعة، العالمَ أن يبقى كما هو؟ نعم، ذلك هو التفسير المقبول عادةً، غير أنه تفسير يصعب الدفاع عنه: كان بيتهوفن، مثل غوته، مضطراً، لأجله ولأجل موسيقاه، أن يتبنى طريقة معينة للعيش مع عصره: لذلك كان يهدي سوناتاته أحياناً لأمير، وأحياناً لشخص آخر، واحتفالاً بِقاهِري نابوليون المجتمعين في فيينا لم يتردد في تأليف كانتاتا تصرخ فيها

الجوقةُ بكلمات: «فليكن العالمُ من جديد مثلما كان!» وقد وصل به الأمر إلى كتابة مقطوعة بولونيز لامبراطورة روسيا، كما لو أنه أراد أن يضع بولونيا التعيسة (هذه البولونيا التي ستقاتل بِتينا في سبيلها بشجاعةٍ بعد حوالى ثلاثين عاماً) عند قدمي مُغْتَصِبِها بشكل رمزي.

إذا صادَفَ بيتهوفن في لوحتنا المَجازية إذن مجموعةً من الأرستقراطيين دون أن ينزع قبَّعته، فلايمكن أن يعني ذلك أن الأرستقراطيين رجعيون يستحقون الاحتقار، وأنه ثوريٌّ يستحق الإعجاب؛ هذا يعني أن أولئك الذين يُبدِعون (التماثيل والقصائد والسمفونيات) يستحقون الاحترام أكثر من أولئك الذين يحكمون (خَدَم، موظفون، أو أناس من الشعب). يعني أن الإبداع أهم من السلطة، الفن أهم من السياسة، وأن الأعمال الإبداعية هي الخالدة وليست الحروب أو حفلات الأمراء الراقصة.

(من ناحية أخرى، يُفتَرَض أن غوته يعتقد الشيء نفسه، ماعدا أنه كان يرى أنه لافائدة من إطلاع سادَةِ العالم وهم أحياء على هذه الحقيقة غير السارّة. كان على يقين بأنهم سيُبادرونه بالتحية في الحياة الأخرى، وهذا اليقين يكفيه).

الاستعارةُ المَجازية واضحة، ومع ذلك فهي تُفسَّرُ دوماً بالمقلوب: أولئك الذين يُسارِعون أمام اللوحة المَجازية ليُصفقوا لِـ بيتهوفن، لايفهمون شيئاً من كبريائه؛ إنهم في معظم الأحوال أناسٌ تُلَبِّدُ السياسةُ أذهانَهم، هم أنفسهم الذين يفضِّلون لينين أو كاسترو أو كينيدي أو ميتران، على بيكاسو أو فيلليني. رومان رولان نفسُهُ كان سينزع قبَّعته ويُنزِلُها أكثر من غوته إذا شاهَدَ ستالين يقترب منه في ممر تبليتز.

15

يبدو لي احترامُ رومان رولان للجنس اللطيف عجيباً بعض الشيء. هو الذي كان يُعجَب بِـ بِتينا لمجرد أنها امرأة («إنها امرأة ولهذا نُحِبها»)، لم يجد أي شيء يدعو للإعجاب في كريستيان التي هي مع ذلك امرأة بدون شك! يقول عن بِتينا بأن لها «قلب حنون ومجنون»، بأنها «مجنونة وعاقلة»، «حيوية بِجُنون ومرِحة»، وأيضاً مراراً وتكراراً «مجنونة». لكننا نعرف أنه بالنسبة للإنسان العاطفي، تدلُّ كلماتُ «مجنون»، «مجنونة»، «جُنون» (التي تتمتع في اللغة الفرنسية بوَقعٍ أكثر شاعرية منه في اللغات الأخرى!) على تمجيد العاطفة المتحررة من كل رقابة («الهذيانات النشيطة للعاطفة»، كما يقول إيلوار) وهي بالتالي تُلفَظُ بإعجابٍ مُتَأثِّر. بالمقابل، لايتحدث عاشِقُ النساء والبروليتاريا ذاك عن كريستيان قط دون أن يَقرِن باسمها، ضد كل قواعد مُلاطَفَة النساء، صفات «غيورة»، «حمراء سميكة»، «مدهِنة»، «ملحاحة»، «فضولية»، وعلى توالي الصفحات «سمينة».

مما يدعو للاستغراب أن صديق النساء والبروليتاريا، رسول المساواة والأخوّة، لا يُظهِر أي تأثُّر لفكرةِ أن كريستيان هي عاملة سابقة وأن غوته برهَنَ عن شجاعةٍ خارجة عن المألوف بالعيش معها بشكل مفتوح، ثم بالزواج منها. لقد اضطر ليس فقط إلى مجابهة أقاويل صالونات فايمار، بل أيضاً مجابهة استهجان صديقيه المثقفين هردر وشيلر اللذين كانا ينظران إليها من عَلٍ. لم أفاجأ حين علمتُ أن أرستقراطية فايمار صفَّقت لكلمة بِتينا التي وصفت السيدة غوته بقطعة النقانق الضخمة. لكني فوجئت لرؤية صديق النساء والطبقة العاملة يصفق. كيف أمكَنَ له أن يشعر بالقرب إلى ذاك الحد من الشابة الأرستقراطية التي تستعرض ثقافتَها بمَكْرٍ أمام امرأة بسيطة؟ وكيف يمكن ألاَّ تستحقَّ كريستيان التي كانت تشرب وترقص وتسمن بِمَرَحٍ دون اكتراثٍ بشكلها، الصفةَ الإلهية

«مجنونة» ولم تكن بالنسبة لصديق البروليتاريا سوى «ملحاحة»؟

كيف أمكَنَ ألا تخطر لصديق البروليتاريا قط فكرةُ تحويل مشهد النظارة المكسورة إلى لوحة مَجازية تَفرِض فيها امرأةٌ من الشعب عقوبةً عادلةً على الغطرسة الثقافية، ويُهاجِمُ فيها غوته برأسه المرفوع (ودون قبعة!) جيشَ النبلاء وأحكامهم المسبقة الكريهة؟

ليست استعارة مجازية من هذا النوع أقل حماقةً بالطبع من سابقتها. على أية حال، يبقى السؤال: لماذا فضَّلَ صديقُ البروليتاريا والنساء حماقةً مَجازيةً على غيرها؟ لماذا فضَّلَ بِتينا على كريستيان؟

يقودنا هذا السؤال إلى صُلبِ الموضوع.

الفصل التالي سيعطي الإجابة:

16

في رسالة غير مؤرخة، يحضُّ غوته بِتينا على «الخروج من نفسها». نقول اليوم إنه كان يأخذ عليها أنانيتها. ولكن هل كان يحق له ذلك؟ مَنْ هو الذي تَحَزَّبَ إلى جانب وطنيي تيرول ونَصَرَهُم؟ مَنْ دافَعَ عن ذكرى بيتوفي وعن حياة ميروسلافسكي المحكوم بالموت؟ هي أم هو؟ مَنْ الذي فكَّرَ دوماً بالآخرين؟ مَنْ منهما كان مستعداً للتضحية؟

إنها بِتينا دون أدنى شك. لكن هذا لا يُبطِل ملاحظةَ غوته. لأن بِتينا لم تخرج أبداً من أناها. أنى ذهبت، خفقَتْ أناها خلفها مثل الراية. ليس الجَبَليون هم مَنْ دفَعَها للوقوف في صف الجبليين ومناصرتهم، بل دفعتْها الصورةُ الآسِرة لِ بِتينا المتحمِّسة لنضال جَبَليِّي تيرول. وليس غوته هو مَن دفَعَها أن تحب غوته، بل الصورة الفاتِنة للطفلة بِتينا العاشقة للشاعر العجوز.

لنتذكَّر حركَتَها التي أسمَيْتُها حركةَ الرغبة بالخلود: وضعت أصابعها أولاً فوق نقطة واقعةٍ بين نهديها، كما لو أنها تشير إلى مركز مايسمى بالأنا، ثم ألقت يديها إلى الأمام، كما لو أنها تُلقي بهذه الأنا بعيداً جداً، وراء الأفق، نحو المدى الشاسع. حركة الرغبة بالخلود لاتعرف سوى نقطتيْ استدلال: الأنا هنا، والأفق هناك في البعيد؛ ومفهومين فقط: المطلق الذي هو الأنا ومطلق العالم. ليس لهذه الحركة إذن أي صلة بالحب، لأن الآخر، القريب، وكلَّ إنسان موجود بين هذين القطبين الأقصيين (العالم والأنا)، مُبعَد سلفاً من اللعبة، محذوف، غير مرئي.

الفتى الذي ينتسب، في العشرين من عمره، إلى الحزب الشيوعي، أو الذي يذهب، وبندقيته في قبضته، لينضم إلى حرب العصابات في الجبال، مفتونٌ بصورته الخاصة كثوري: هي التي تُمَيِّزُهُ عن الآخرين جميعاً، هي التي تجعله يصبح نفسَهُ. وفي أصل نِضاله يكمن حبٌ هائجٌ وغير راضٍ لأناه التي يرغب بإعطائها حدوداً

واضحة تماماً قبل إرسالها (عن طريق أداء حركةِ الرغبة بالخلود مثلما وصفتُها) إلى خشبة التاريخ الكبيرة، حيث تتلاقى آلافُ النظرات، ونعرف من مثال ميشكين وناستاسيا فيليبوفنا، أن الروح، وتحت تأثير النظرات المحدِّقة بها بكثافةٍ، لا تَكفُّ عن التنامي والتضخُّم وشَغْلِ حجم متزايد، لكي تطير في النهاية نحو السماء مثل منطادٍ مضاء على نحوٍ رائع.

ليس مايدفع الناسَ إلى رفْعِ قبضاتهم والإمساك ببندقية والدفاع سويةً عن قضايا عادلة أو غير عادلة، ليس العقل بل الروح التي تضخَّمت كثيراً. إنها هي الوقود الذي ماكان محركُ التاريخ ليَعمل من دونه، والذي لولاهُ لَبَقيتْ أوروبا مستلقيةً فوق المرج تنظر بكسَلٍ إلى الغيوم المتموِّجة في السماء.

لم تكن كريستيان تعاني من أي تضخم في الروح ولاترغب إطلاقاً بعرض نفسها على خشبة التاريخ الكبيرة. أظنُّ بأنها تفضِّل التمدُّدَ فوق المرج لكي تنظر إلى الغيوم وهي تتحرك في السماء. (بل أظن بأنها تكون سعيدةً في لحظات مماثلة؛ وهو شيء مغيظ للروح المتضخمة التي لاتشعر قط بالسعادة لأن لهيبَ أناها يُهلِكُها). لم يتردد رومان رولان، صديق التقدم والدموع، لحظةً واحدةً إذن عندما اضطرَّ أن يختار بين كريستيان وبِتينا.

17

في البعيد، لمَحَ همنغواي وهو يتجول في دروب الحياة الأخرى، شاباً قادماً إليه، يرتدي ثياباً أنيقة ويسير بشكل منتصب جداً. ومع تقدُّم ذاك الشخص الأنيق، استطاع همنغواي أن يتبيَّن ابتسامةً خفيفةً وماكرة فوق شفتيه. عندما لم يعد يفصله عنه سوى بضع خطوات، أبطأ الشاب مِشيَتَهُ كما لو أنه أراد أن يعطي همنغواي فرصة أخيرة للتعرف عليه.

«جوهان!» صرخ همنغواي مندهشاً.

ابتسم غوته راضياً، مزدهياً بتأثيره المسرحي الممتاز. يجب ألاَّ ننسى أنه كان يعرف كيف يوجه أفعاله نظراً للفترة الطويلة التي أدار فيها مسرحاً. أمسك صديقَه من ذراعه (هامٌ: رغم كونه أصغر سناً آنذاك، فقد ظل يتصرف جِيال همنغواي بالتسامح اللطيف للشخص الأكبر سناً) وقاده إلى نزهة طويلة.

«جوهان، قال همنغواي، أنت اليوم جميل مثل إله!» كان جمالُ صديقه يسرُّهُ بصدقٍ وضحكَ ضحكةً سعيدة: «ولكن ماذا حلَّ بِخِفَّيْكَ؟ وأين واقية وجهك؟» وحين كفَّ عن الضحك: «هذه هي الطريقة التي يجدر بكَ أن تَمْثُل بها في الدعوى الأزلية. عليك أن تُفحِم القضاة ليس بحِجَجِكَ، وإنما بجمالك!

ـ أنت تعرف أني، بدافع الاحتقار، لم أقل كلمةً واحدة قط في الدعوى الأزلية. لكني، للأسف، لم أستطع منع نفسي من الذهاب إلى هناك والاستماع إليهم.

ـ ما الذي تريده؟ لقد حكموا عليك بالخلود عقاباً لكَ لكونكَ ألَّفتَ كتباً. لقد شرحتَ لي ذلك بنفسك».

هز غوته كتفيه وقال ببعض الكبرياء: «بمعنى ما، ربما تكون كتبُنا خالدةً. ربما». وبعد سكتةٍ أضاف هامساً وبنبرةٍ رصينة: «ولكن ليس نحن.

ـ على العكس! احتجَّ همنغواي بمرارة. كتبنا هي التي يُحتَمَل أن يكفَّ الناسُ قريباً عن قراءتها، ولن يبقى من كتابك «فاوست» سوى أوبرا بلهاء لِ غونو، وربما أيضاً ذاك البيت من الشعر الذي يتحدث عن المؤنث الأزلي الذي يقودنا إلى مكان ما...

ـ «Das Ewigweibliche zieht uns hinan»، استَظهَرَ غوته.

ـ هو ذا. أما حول أدق تفاصيل حياتنا، فلن يكف الناس أبداً عن ثرثرتهم.

ـ أنت لم تفهم بعد أن الأشخاص الذين يتحدثون عنهم، لا علاقة لهم بنا؟

ـ لن تزعم ياجوهان أن غوته الذي يتحدث عنه الجميع ويكتب عنه الجميع ليست له أية صلة بك. أعترف بأنك لا تُماثِل الصورةَ التي بقيت عنكَ تماماً. أعترف بأنك تعرَّضتَ فيها للتغيير بشكل متوسط، لكنك مع ذلك حاضر فيها.

ـ لا، لستُ حاضراً في هذه الصورة، قال غوته بكثير من الحزم. وسأقول لك ماهو أكثر أيضاً، إني لستُ حاضراً. من ليس موجوداً لايستطيع أن يكون حاضراً.

ـ هذه لغة شديدة الفلسفية بالنسبة لي.

ـ انسَ للحظة بأنك أمريكي، وشغِّل دماغك: من ليس موجوداً، لايستطيع أن يكون حاضراً. هل هذا معقد إلى هذه الدرجة؟ منذ لحظة وفاتي، غادرتُ جميع الأماكن التي كنتُ أشغلُها. حتى كتبي. بقيت هذه الكتب في العالم بدوني. لن يجدني فيها أحدٌ بعد الآن. لأنه ليس ممكناً أن يجد الإنسانُ ما ليس موجوداً.

ـ أودُّ تصديقك حقاً، استأنف همنغواي، ولكن قل لي: إذا لم يكن لصورتك أي علاقة بك، لماذا أوليتَها ذاك القدر من العناية في حياتك. لماذا دعوتَ إكرمان إلى بيتك؟ لماذا كتبتَ شعر وحقيقة؟

ـ إرنست، سلِّم واعترِف بأني كنتُ أعادِلُكَ سخافةً. أن ينشغل

المرء بصورته الخاصة، ذاك هو عدمُ النُّضج غير القابل للإصلاح في الإنسان. صعب جداً على الإنسان أن يظل لامبالياً بصورته! ولامبالاة من هذا النوع تتخطى القوى البشرية. ولايحصل عليها الإنسان إلا بعد موته، وأيضاً ليس في الحال، بل بعد موته بزمن طويل. وأنت لم تبلغ هذه المرحلة بعد. فأنت لم تصبح راشداً بعد ومع ذلك فقد مِتَّ... كم مضى عليك من الوقت؟

ـ سبعة وعشرون عاماً، قال همنغواي.

ـ هذا قليل جداً. مازال عليك أن تنتظر عشرين أو ثلاثين عاماً أخرى أيضاً على الأقل. وعندها فقط ربما تفهم أن الإنسان زائل وستعرف كيف تستخلص من ذلك جميع النتائج. يستحيل التوصل إلى ذلك في وقت مبكِّر أكثر. قبل موتي ببعض الوقت، زعمتُ أني شعرتُ في نفسي بقوةٍ خلاَّقة بدا لي اختفاؤها الكاملُ مستحيلاً. واعتقدت بالطبع أني تركتُ صورةً لي ربما تكون امتداداً لي. نعم، كنتُ مثلك. حتى بعد الموت، كان صعباً عليَّ أن أستسلم لفكرة أني لم أعد موجوداً. أمر عجيب جداً. كوْنُ الإنسان فانٍ هو التجربة الإنسانية الأكثر أوليةً، ومع ذلك فإن الإنسان لم يقدر قط أن يقبلها، أن يفهمها ويتصرَّف وفقاً لها. لايعرف الإنسان أن يكون فانياً، وعندما يموت لايعرف حتى أن يكون ميتاً.

ـ وأنت، هل تعتقد أنك تعرف أن تكون ميتاً؟» سأل همنغواي لكي يقلل من رصانة اللحظة. «هل تعتقد حقاً أن أفضل طريقة لكي تكون ميتاً هي أن تضيع وقتك بالثرثرة معي؟

ـ لاتمثِّل دور المغفَّل يا إرنست، قال غوته. أنت تعرف جيداً أننا في هذه اللحظة لسنا سوى الفانتازيا النزِقة لِروائي يُقَوِّلُنا مايريد هو نفسُه قولَهُ وما يُرَجِّحَ أننا لن نقوله قط. ولكن دعنا من هذا. هل لاحظتَ المظهر الذي أبدو عليه اليوم؟

ـ لقد قلتُها لك حالما عرفتُكَ! أنت جميل مثل إله!

ـ هكذا كنتُ في الزمن الذي كانت فيه ألمانيا ترى في شخصي

فاتِناً عنيداً»، قال غوته بنبرة شبه تفخيمية. ثم أضاف متأثراً: «أردتُكَ أن تحتفظ بهذه الصورة عني خلال سنواتك القادمة».

تفرَّس همنغواي في وجهه بتسامُحٍ مفاجئٍ وحنون: «وأنت ياجوهان، كم عمركَ بعد الموت؟

ـ مئة وستة وخمسون عاماً، أجاب غوته بنوعٍ من الحياء.

ـ ولم تتعلم بعد أن تكون ميتاً؟»

ابتسم غوته: «أعلم يا إرنست أني أتصرف بشكل يتناقض قليلاً مع ماقلتُهُ لكَ للتو. وإذا استسلمتُ لهذا الزهو الطفولي، فذلك لأننا أنا وأنت نرى بعضنا اليوم للمرة الأخيرة». ثم نطق بهذه الكلمات كَرَجلٍ لن يعطي بعد الآن أي تصريح: «لأني فهمتُ مرةً وإلى الأبد أن الدعوى الأزلية عبارة عن حماقة. قررتُ الاستفادة أخيراً من وضعي كَمَيتٍ، واغفر لي هذه العبارة غير الدقيقة، لكي أنام، لكي أتذوّقَ لذةَ اللاوجود التام الذي قال عنه عَدُوِّي الكبيرُ نوفاليس إنه ذو لونٍ مائلٍ إلى الزرقة».

الفصل الخامس

المصادفة

1

بعد الغداء صعدت إلى غرفتها. كان يوم خميس، ولم يكن الفندق ينتظر أي زبون جديد، ولا أحد يستعجلُها لكي تُغادر المكان. بقي السرير الكبير دون ترتيب مثلما تركَتْهُ في الصباح. ملأها هذا المشهدُ بالغبطة: أمضت هناك ليلتين وحدها تماماً دون أن تسمع صوتاً آخر سوى صوت تنفُّسِها، واستلْقَتْ بشكل منحرف من زاوية إلى أخرى كما لو أنها أرادت أن تعانِق كاملَ مساحةٍ مستطيلة لاتنتمي إلا لجسدها ونومها.

في الحقيبة المفتوحة فوق الطاولة، كل شيء في مكانه: فوق التنورة المطوية، قصائد رامبو مطبوعة على أوراق جُمعت وخيطت باقتضاب. أحضرَتْها معها لأنها فكَّرَتْ كثيراً بِ بول في الأسابيع الأخيرة. وقبل ولادة بريجيت، كثيراً ماكانت تصعد خلفه فوق موتوسيكل ضخم، ويجوبان فرنسا كلها. اختلطتْ هذه المرحلةُ وهذا الموتوسيكل في ذاكرتها بِ رامبو: إنه شاعِرُهُما.

أخذت هذه القصائد نِصفَ المَنْسيَّة مثلما تأخذ مذكَّراتٍ حميمية قديمة، وبها فضول لترى إن كانت التعليقاتُ المُصْفَرَّة بفعل الزمن ستبدو لها مؤثِّرة، مضحكة، فاتِنة، أم بلا أية أهمية. بقيت الأشعار بالجمال نفسه، لكنها فاجأتْها في نقطة: ليس لها أية علاقة بالموتوسيكل الضخم الذي كانت تمتطيه في الماضي بصحبة بول. كان عالَمُ رامبو الشعري أقرب بكثير إلى مُعاصِري غوته منه إلى مُعاصِري بريجيت. رامبو الذي فرَضَ على العالم أجمع أنه شاعر حديث قطعاً، كان شاعراً للطبيعة، مُتَشَرِّداً، تحتوي قصائدُهُ على كلماتٍ نسِيَها إنسانُ اليوم أو أنها لم تعد تمنحه أية متعة: جُنْجُد، دردار، شجر البندق، زيزفون، خلنج، بلُّوط، الغربان العزيزة اللذيذة، أبراج الحمام، ودروب، على الأخص دروب:

في مساءات الصيف الزرقاء، سأمضي في الدروب، تنقرني سنابل القمح، أدوسُ العشب الدقيق... لن أتكلم، لن أفكر بشيء...

وسأمضي بعيداً، بعيداً جداً، مثل بوهيمي، عبْرَ الطبيعة، ـ سعيداً كأني بصحبة امرأة...

أغلقت الحقيبة، ثم خرجت إلى الممر، نزلت راكضةً إلى أمام الفندق، ألقت الحقيبة على المقعد الخلفي وجلست خلف المقود.

2

كانت الساعة الثانية والنصف، وعليها أن تذهب دون تأخير لأنها لا تحب القيادة في الليل. ولكنها لم تقرر تدوير مفتاح التشغيل. ومثل عاشقٍ لم يجد الوقت لكي يعبِّر عما في قلبه، منعها المنظرُ من حولها من الذهاب. نزلت من السيارة. الجبال تحيط بها، تلك الموجودة إلى اليسار كانت مضاءة بألوان حية، وبَياضُ الثلج يتلألأ فوق حدودها الخضراء، وتلك التي إلى اليمين تتدثَّر بضباب مائل إلى الاصفرار، لا يسمح برؤية شيءٍ غير قامتها. أمامها نوعان مختلفان كلياً من الإضاءة، عالمان مختلفان. أدارت رأسها من اليسار إلى اليمين، ومن اليمين إلى اليسار وقررت القيام بنزهةٍ أخيرة. سلكت طريقاً يقود إلى الغابة بعد أن يصعد رويداً رويداً بين المروج.

هاقد مضى على رحلتها مع بول على الموتوسيكل الضخم زهاء خمسة وعشرين عاماً تقريباً. كان بول يحب البحر ولاتؤثر فيه الجبال. أرادت أن تجعله يحب عالمَها، ويُفتَتَن بالأشجار والمروج. توقف الموتوسيكل عند طرف الطريق وقال بول:

«ليس المرجُ شيئاً سوى حقلٍ من الآلام. في هذا الخَضار الجميل، يموت كائنٌ في كل ثانية، النمل يفترس دودَ الأرض حيًّا، الطيور تتربَّص في كبد السماء، ترصد ابن عرس أو جرذاً. هل ترين هذا الهر الأسود الساكن بين الأعشاب؟ إنه لاينتظر إلا فرصةً للقتل. أجدُ الاحترامَ الساذج الذي يكنه الناس للطبيعة منفِّراً. هل تعتقدين أن ظبيةً ستكون أقل ذعراً مما ستكونين عليه أنتِ نفسُكِ بين فكَّيْ نمر؟ إذا قال الناس إن الحيوان لايستطيع أن يتألم مثل الإنسان، فهذا لأنهم لايطيقون فكرةَ كونهم يعيشون في قلب طبيعةٍ هي مجردُ وحشيةٍ خالصة، لاشيء سوى وحشية».

كان بول سعيداً برؤية الإنسان يغطي الأرضَ كلها بالإسمنت شيئاً فشيئاً. والأمر بالنسبة له أشبه بحَجْزِ حيوانٍ كاسرٍ قاتِلٍ حيًّا.

وكانت آنييس تَفهمه أكثر من اللازم بحيث لاتشعر بالصدمة من قرفِهِ من الطبيعة، الذي تُعلِّلُهُ طيبتُهُ وحسُّه بالعدالة، إذا صحَّ القول.

ولكن ربما كان ذلك بالأحرى هو الغيرة التافهة التي تُراوِدُ زوجاً يسعى جهده لانتزاع زوجته من أبيها مرةً وإلى الأبد. فقد استقتْ آنييس حبَّ الطبيعة من أبيها، وطافت بِصُحبتهِ كيلومتراتٍ وكيلومترات من الطرقات، منذهلينْ من صمت الغابات.

في أحد الأيام، صَحِبَها أصدقاء بالسيارة في نزهةٍ إلى الطبيعة الأمريكية. ثمة مملكة من الأشجار، لامتناهية ومَنيعة، تقطعها دروب طويلة. بدا لها صمتُ هذه الغابات يماثِل صخبَ نيويورك في عدائيَّتِهِ وغرابته. في الغابات التي تحبها آنييس تتفرع الدروب إلى دروب صغيرة، ثم إلى دروب أصغر يسلكها محِبُّو الغابات. وعلى طول الدروب هناك مقاعد يُرى منها المنظر المليء بخِراف وأبقار ترعى. إنها أوروبا، قلب أوروبا، إنها الألب.

3

كتب رامبو:

منذ ثمانية أيام، مزقتُ حذائي

فوق حصى الدروب...

الدرب: شريط من الأرض نمشي فوقه على الأقدام. الطريق شيء مختلف عن الدرب، ليس فقط لكونه يُقطَع بالسيارة، بل لكونه مجرد خط يربط نقطة بأخرى. ليس للطريق بذاته أي معنى. الشيء الوحيد الذي له معنى هو النقطتان اللتان يصل بينهما. الدرب تكريمٌ للمكان. كل جزء من الدرب له معنى ويدعونا للتوقف. الطريق إنقاصٌ مظفَّرٌ لِقيمة المكان الذي لم يعد اليوم سوى إعاقة لتحركات الإنسان، إضاعة للوقت.

اختفت الدروب من روح الإنسان حتى قبل أن تختفي من المنظر: لم يعد الإنسان يرغب بالسير في الدروب واستخلاص المتعة من ذلك. لم تعد حياتُهُ درباً أيضاً، بل طريقاً: خطاً يقود من نقطة إلى أخرى، من رتبة نقيب إلى رتبة لواء، من زوجة إلى أرملة. تَحَوَّلَ وقتُ العَيْش إلى مجرد عقبةٍ يجب تجاوزها بسرعةٍ متزايدة باستمرار.

الدرب والطريق يتضمنان أيضاً مفهومين للجمال. حين يعلن بول أن ثمة منظراً جميلاً في مكانٍ ما، فهذا يعني أنكَ إذا أوقفتَ سيارتكَ هناك، سترى قصراً جميلاً من القرن السابع عشر ملتصق بحديقة. أو هناك بحيرة وطيورُ تَمٍّ تسبح فوق مياهها اللامعة التي تتلاشى في البعيد.

المنظر الجميل في عالم الطرقات يعني: جزيرة من الجمال متصلة مع جزر أخرى من الجمال بخط طويل.

في عالم الدروب، الجمال شيء مستمر ومتغيِّر دوماً، يقول لنا عند كل خطوة «توقف!».

عالم الدروب هو عالم الأب، وعالم الطرقات هو عالم الزوج. تاريخ آنييس ينتهي على شكل حلقة: من عالم الدروب إلى عالم الطرقات، والعودة من جديد إلى نقطة الانطلاق. لأن آنييس استقرت في سويسرا. من الآن وصاعداً حزمت أمرها، لهذا السبب تشعر بنفسها منذ أسبوعين سعيدةً بقدر شديد الاستمرارية، وشديد الجنون.

4

كانت فترة بعد الظهر في أواخرها حين عادت إلى سيارتها. وبالضبط في اللحظة التي وضعت فيها المفتاح في القفل، اقترب البروفسور آفناريوس بسروال السباحة من الحوض الصغير الذي أنتظره في مياهه الدافئة حيث تلسعني دوامات الماء العنيفة المنبثقة من الجوانب المغمورة.

هكذا تتزامن الأحداث. كلما حدث شيء في المكان ي، حدث شيء آخر أيضاً في الأماكن أ، ب، ج، د، هـ. وتُعتَبَر عبارةُ «في هذه اللحظة بالضبط، بينما..». واحدة من العبارات السحرية التي نجدها في جميع الروايات، عبارةٌ تسحرنا عندما نقرأ الفرسان الثلاثة، الرواية المفضلة للبروفسور آفناريوس، الذي قلتُ له على سبيل التحية: «في هذه اللحظة بالضبط، بينما كنتَ تدخل الحوض، أدارتْ بطلتي أخيراً مفتاح تشغيل المحرك وانطلقتْ في طريق باريس.

ـ مصادفةٌ رائعة، قال البروفسور آفناريوس بِرِضىً واضحٍ للعَيان، وغطس في الماء.

ـ بالطبع، تحدث في العالم، في كل ثانية، مليارات المصادفات من هذا النوع. أحلم بوضع كتاب كبير عن هذا الموضوع: نظريةٍ للمصادفة. الجزء الأول: المصادفة تَحْكم الأحداث المتزامنة. مثلاً: «في اللحظة التي دخل فيها البروفسور آفناريوس الحوضَ لتعريض ظهره لدوامات المياه، سقطت ورقة ميتة من شجرة كستناء في الحديقة العامة بشيكاغو». هذا تَزامُنٌ لكنه بلا أي معنى، وأسمِّيهِ في تصنيفي: تَزامُن أخرس. ولكن تخيل أن أقول: «في اللحظة التي سقطت فيها أول ورقة ميتة في مدينة شيكاغو، دخل البروفسور آفناريوس الحوضَ لكي يدلِّك ظهره». تصبح الجملةُ كئيبة، لأننا نرى البروفسور آفناريوس كأنه رسول للخريف، ويبدو لنا الماء الذي يَنقَعُ نفسَهُ فيه مالحاً من الدموع. أضْفَتِ المصادفةُ على الحدَث معنى غير متوقع، لذا أسميها مصادفة شاعرية. لكني أستطيع كذلك

أن أقول، مثلما قلتُ حين لمحْتُكَ: «غطسَ البروفسور آفناريوس في الحوض في اللحظة التي شغَّلَتْ فيها آنييس محرك سيارتها في مكان ما من الألب». هذه المصادفة لايمكن أن يقال عنها إنها شاعرية لأنها لاتعطي أي معنى خاص لدُخولكَ الحوض، لكنها، مع ذلك، مصادفة ثمينة جداً أسميها طِباقاً. كما لو أن لحْنَيْنْ يتَّحِدان في مؤلَّف واحد. أعرف هذا منذ الطفولة. يغني ولدٌ أغنية، ويغني آخَرٌ أغنية أخرى، وتتوافق الاثنتان! لكن هناك نوعاً آخر من التزامن: «دخل البروفسور آفناريوس إلى نفق مترو مونبارناس في اللحظة التي كانت تتواجد فيها هناك سيدة جميلة تحمل حصالة نقود حمراء». لدينا هنا مصادفة مُنتِجة للتاريخ، وهي عزيزة بصورة خاصة على الروائيين».

صمَتَّ عندئذٍ قليلاً، آملاً أن أحثَّهُ على قَوْل المزيد حول اللقاء في المترو؛ لكنه اكتفى بتمويج ظهره لكي يعرِّض منطقته القَطَنية المتألمة لتدليك الماء المتناوب، وتظاهَرَ بأنه غير معني بشيء من المثال الأخير الذي ضرَبْتُه.

قال: «لا أستطيع التخلص من فكرةٍ أنَّ المصادفة ليست محكومة بقانون الاحتمالات. أقصد بذلك أننا غالباً ماتواجهنا مصادفات غير متوقَّعة لدرجة أنه ليس لها أي تعليل رياضي. بينما كنتُ أسير مؤخراً في باريس، في شارعٍ من أحد الأحياء، صادفتُ امرأةً من هامبورغ كنتُ أراها كل يومٍ تقريباً قبل خمس وعشرين عاماً، ثم اختفت تماماً. سرتُ في ذلك الشارع لأنني نزلتُ خطأً من المترو قبل محطةٍ من محطتي. أما المرأة فقد جاءت لقضاء ثلاثة أيام في باريس وضاعت. كان هناك احتمال واحد من مليار أن نلتقي!

ـ ما الطريقة التي تتبعها لحساب احتمال اللقاءات الإنسانية؟

ـ هل تعرف أنتَ طريقة؟

ـ لا. وآسَفُ لذلك، أجبتُ. أمر غريب، لكنِ الحياة البشرية لم تخضع قط لتحقيق رياضي. لنأخذ الزمن مثالاً. أحلم بإجراء هذه

التجربة: أن توصَل أقطاب كهربائية إلى رأس إنسان وتُحسب النسبة المئوية التي يخصصها للحاضر، والنسبة المئوية التي يخصصها للذكريات، والنسبة المئوية التي يخصصها للمستقبل. بهذه الطريقة نستطيع اكتشاف ماهو الإنسان في علاقته بالزمن. ماهو الزمن الإنساني. ونستطيع حتماً تحديد ثلاثة نماذج إنسانية أساسية، تبعاً للجانب المسيطر من الزمن بالنسبة لكل إنسان. أعود إلى المصادفات. ما الشيء الهام الذي نستطيع قوله بشأن مصادفات الحياة، دون بحث علمي؟ إلا أن هناك أمراً آخر، لاتوجد رياضيات وجودية.

ـ رياضيات وجودية. اكتشاف ممتاز»، قال آفناريوس التائه في تأملاته. ثم قال: «على أية حال، سواء كان لهذا اللقاء حظٌّ من مليون أو من بليون بالحدوث، فقد كان لقاءً بعيد الاحتمال تماماً. وكونه بعيد الاحتمال بالذات، هو الذي يضفي عليه كلَّ أهميته. لأن الرياضيات الوجودية، غير الموجودة، تَطرح تقريباً المعادلةَ التالية: قيمةُ مُصادفةٍ تُعادِل درجةَ عدم احتماليَّتِها.

ـ أن تلتقي بغتةً، في قلب باريس، بامرأة جميلة لم ترها منذ سنوات...، قلتُ بهيئةٍ حالِمة.

ـ أتساءل، على ماذا تعتمد لكي تقرر بأنها جميلة. كانت مسؤولة عن حجرة الثياب في مطعم ومَشرب كنتُ أتردد عليه كل يوم آنذاك، وجاءت إلى باريس مع مجموعة من المتقاعِدين في رحلةٌ لثلاثة أيام. بعد أن عرف أحدُنا الآخر راح يتفرَّس في وجهه بارتباك، بل بنوعٍ من اليأس، النوعِ نفسِهِ الذي سيشعر به مُقعَدٌ عندما يربح دراجةً في يانصيبٍ خيري. تَكوَّنَ لدى كل منا انطباع بأنه حصل على هدية ثمينة جداً إلا أنها تماماً غير قابلة للاستخدام. بدا كأن أحداً ما قد سَخِرَ منَّا، وخَجِلَ كلٌّ منا أمام الآخر.

ـ هذا النوع من المصادفة يمكن وصفُهُ بالمَرَضيّ، قلتُ. لكني عبثاً طرحتُ على نفسي سؤالاً: في أي نوع تُصَنَّفُ المصادفةُ التي تَلَقَّى فيها برنار برتران شهادتَهُ كحمار تام؟»

أجاب آفناريوس بهيئته الأكثر تسلطاً: «إذا كان برنار برتران قد رُفِّعَ حِماراً تاماً، فهذا لأنه حمار تام. وليس للمصادفة شأن في هذا الخصوص. كانت هناك ضَرورة مطلقة لحدوث ذلك. حتى قوانين القُلّز(*) التاريخية التي يتحدث عنها ماركس لاتفرض نفسَها بقدرٍ أكبر من الضرورة التي تفرض تلك الشهادة نفسَها بها».

صَحَّحَ وضعَ قامتِهِ المتوعِّدة في الماء، كما لو أن سؤالي أغاظَهُ. كذلك صَحَّحْتُ وضع قامتي، وذهبنا للجلوس في البار في الجانب الآخر من القاعة.

(*) قانون القُلّز Loi d'airain: قانون اقتصادي رأسمالي يقول بأن أجر العامل لايمكن قط أن يتجاوز الحد الحيوي الأدنى.

5

طلبنا كأسَيْ نبيذ وشربنا جرعةً أولى. استأنف آفناريوس: «مع ذلك فأنت تعلم جيداً أن كل فعلٍ من أفعالي حربٌ ضد الشيطان.

ـ أعلم جيداً طبعاً، أجبتُ، ومن هنا جاء سؤالي: ماسبب استبسالك ضد برنار برتران تحديداً؟

ـ إنك لاتعرف شيئاً عن الموضوع»، قال آفناريوس الذي بدا سئِماً بشكل واضح لأنه رأى أني لم أستطع بعد إدراكَ ماشرَحَهُ لي مراتٍ عدة. «لايوجد أي نضال فعّال أو عقلاني ضد الشيطان. ماركس حاولَ وجميع الثوريين حاولوا، وفي النهاية استحوذ الشيطانُ على كل التنظيمات التي كانت في البدء مكرّسة للقضاء عليه. كلُّ ماضيَّ كثوريٍّ أفضى إلى خيبة، واليوم يهمني هذا السؤال فقط: ما الشيء الذي مازال يستطيع أن يفعله ذلك الشخصُ الذي أدركَ استحالةَ أي نضال منظم وعقلاني وفعّال ضد الشيطان؟ ليس أمامه سوى حلين: إما أن يُسلِّم، فيكُفَّ بالتالي عن أن يكون نفسَهُ، أو يستمر في تقوية حاجته الحميمة إلى الثورة، وإعلانها من وقت لآخر، ليس من أجل تغيير العالم كما تمنى ماركس في السابق، بل مدفوعاً بضرورة معنوية حميمة. كثيراً مافكرتُ بكَ في هذه الأوقات الأخيرة. التعبير عن ثورة، شيء مهم لكَ أنتَ أيضاً، ليس فقط في رواياتٍ لايمكنها أن تمنحك أي رضىً، بل في الأفعال! أريدك أن تنضمَّ إليَّ اليوم!

ـ لكنني مازلت لاأفهم، أجبتُ، لماذا دفعتكَ ضرورةٌ معنوية لمهاجمة مذيع بائس في الراديو. ما الأسباب الموضوعية التي دفعتكَ لذلك؟ لماذا جعلتَ منه هو بالذات وليس غيره، رمزاً للحَمْرَنة؟

ـ أمنعكَ من استعمال كلمة رمز الغبية هذه! قال آفناريوس رافعاً نبرتَهُ. تلك هي حقاً عقلية المنظمات الإرهابية! تلك هي عقلية سياسيِّي اليوم، الذين ليسوا أكثر من مُتلاعِبين بالرموز! أحتقر بالقدر نفسه أولئك الذين يعلِّقون رايةً في نافذتهم، والذين يحرقونها

في الساحات. برنار، في نظري، لاشأن له بالرمز، وليس هناك ماهو أكثر واقعيةً منه بالنسبة لي! أسمعه يتحدث كل صباح! حديثه هو الذي يفتتحُ نهاري! إنه يضرب على أعصابي بصوته المخنَّث، بتَصَنُّعِه ونكاتِهِ البلهاء! كل مايرويه يبدو لي غير محتَمَل! أسباب موضوعية؟ لا أعرف ماذا يعني ذلك! لقد رقَّعتُهُ إلى حمار تام، بإلهام من حريتي الشخصية الأكثر شططاً، الأكثر ميلاً إلى الأذى، والأكثرَ مزاجيةً!

- هذا ماأردتُ سماعه منك. لمْ تتصرف كإله للضرورة، بل كإله للمصادفة.

- مصادفة أو ضرورة، يروق لي أن أبدو إلهاً في نظرك، أجاب آفناريوس بصوتٍ مُتَلَطِّف. لكني لا أفهم لماذا يدهشكَ خياري إلى هذا الحد. شخص يمزح بشكل غبي مع مستمعيه ويقود حملة ضد القتل الرحيم، هو حمار تام بلا ريب، ولا أرى حقاً مَنْ يمكنُهُ مخالفتي في ذلك».

أصابتني كلماتُ آفناريوس الأخيرة بالذهول: «إنك تخلط بين برنار برتران، وبرتران برتران!

- أقصد برنار برتران الذي يتحدث في الراديو والذي يناضل ضد الانتحار والبيرة!

- لكن هذين شخصان مختلفان! الأب والابن! كيف أمكَنَكَ أن تجعل محرراً في الراديو وآخر نائباً، شخصاً واحداً؟ غلطتكَ هي المثال الكامل على ما أسميناه منذ قليل مصادفة مَرَضيَّة».

ارتبكَ آفناريوس لحظةً، لكنه سرعان ماتمالك نفسه وقال: «أخشى أن تتوه أنت أيضاً في نظريتك حول المصادفة. ليس في غلطتي ماهو مَرَضي. من الواضح تماماً أنها، على العكس، تشبه ما أسميتَهُ مصادفة شاعرية. الأب والابن أصبحا حماراً له رأسان. حتى الأساطير اليونانية لم تَبتدِع حيواناً بهذه الفخامة!»

بعد أن أفرغنا كأسينا، ذهبنا لارتداء ثيابنا في حجرة الثياب، ومن هناك اتصلتُ بالمطعم لأحجز طاولة.

6

كان البروفسور آفناريوس يرتدي جورباً عندما استذكرت آنييس هذه الجملة: «تُفضِّل المرأةُ دوماً طفلَها على زوجها». سمعتْها آنييس من أمِّها (في ظروفٍ نسيَتْها منذ ذلك) في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من عمرها. لايتَّضح معنى هذه الجملة إلا إذا كرّسْنا لها لحظة من التفكير: ليس قَوْلُنا أننا نحب «أ» أكثر من «ب» مقارنةً لمستويين من الحب، إنه يعني أن «ب» ليس محبوباً. لأننا إذا أحببنا أحداً، لايمكننا مقارنته. المحبوب لايُقارَن. حتى في حال كوننا نحب «أ» و «ب» معاً، يستحيل علينا مقارنتهما، وإلا لَكَفَفْنا في الحال عن حُبِّ أحدِهما. وإذا أعلنَّا على الملأ تفضيلنا لأحدٍ على الآخر، فلا يعني الأمر اعترافنا للجميع بحبنا لِ «أ» (لأنه يكفينا عند ذلك أن نقول «أحب أ»)، بل يعني أننا نلمِّح بتَحَفُّظ ولكن بوضوح، إلى أن «ب» لايعنينا إطلاقاً.

كانت آنييس الصغيرة عاجزة بالطبع عن القيام بتحليل من هذا النوع. وكانت أمُّها تُعَوِّل على ذلك بالتأكيد. كانت تشعر بالحاجة للكشف عن مكنونات قلبها، لكنها لاتريد في الوقت نفسه أن تُفهَم تماماً. ورغم عجز الطفلة عن إدراك كل شيء، فقد حزرت بأن الملاحظة غير مؤاتية لأبيها، أبيها الذي تحبه! لذا لم تشعر أبداً بالإطراء لكونها موضوع إيثار، بل بالحزن بسبب الإضرار بمن تحب.

بقيت الجملةُ محفورةً في ذاكرتها؛ حاولت آنييس أن تتخيل بشكل ملموس ماذا يعني أن يحبَّ المرء شخصاً أكثر، وشخصاً آخر أقلّ. التفَّتْ بغطائها في السرير ورأتْ هذا المشهد أمام عينيها: والدها واقف يمدّ يديه لابنتيه. في الجهة المقابلة اصطف فصيلُ تنفيذ الإعدام الذي لم يعد ينتظر إلا سماعَ أمر: سدِّدْ! نار! ذهبت الأم لتطلب الرحمة من الجنرال الذي منحها الحق بإعفاء اثنين من المتهمين الثلاثة. هكذا هرعت بالضبط قبل أن يعطي قائدُ الفصيل

الأمر بإطلاق النار، انتزعتِ البنتَينْ من يديْ الأب، وذهبت بهما بسرعة مذعورة. التفتت آنييس التي تجرُّها أمُها، برأسها إلى الوراء نحو أبيها، والتفتت ثانيةً، بقدرٍ من الإصرار والعناد جعلها تشعر بتشنج في نقرتها. رأت والدها يتابعهما بعينيه بحزنٍ ودون أدنى احتجاج مستسلماً لخيار الأم، مدركاً بأن الحب الأمومي قد تغلّب على الحب الزوجي، وأن عليه هو أن يموت.

تتخيل أحياناً أن جنرال العدو سمح للأم أن تنقذ محكوماً واحداً، فلا تشكّ ثانية واحدة بأن الأم ستنقذ لورا. تتخيل نفسَها وحيدة إلى جانب الأب أمام بنادق الجنود، تشد على يده. في تلك اللحظة لم تكن قلقة إطلاقاً بشأن أمها أو أختها، ولم تكن تنظر إليهما وتدرِك بأنهما تبتعدان بسرعة وأن أياً منهما لن تلتفت إلى الوراء! التفّت آنييس بغطائها على السرير الصغير، هاجت دموع حارقة في عينيها وشعرت أنها ممتلئة بسعادة لاتوصف، لأنها تمسك والدها بيدها، لأنها معه وسيموتان معاً.

7

كانت آنييس ستنسى مشهد الإعدام لو لم ينشب الشجار بين الأختين يوم لمحتا أبيهما منكفئاً فوق رزمة من الصور الممزقة. تذكَّرتْ حين نظرت إلى لورا التي تصرخ، بأن لورا نفسها هذه، تركَتْها وحيدة مع الأب أمام فصيل الإعدام وابتعدت دون أن تلتفت إلى الوراء. أدركت فجأةً أن خلافهما أعمق مما ظنَّتْ؛ لذا لم تُلمِّح ثانيةً إلى هذا الشجار، كما لو أنها خشيت من أن تعطي اسماً لما يجب أن يبقى بلا اسم، وتوقظ ما يجب أن يبقى نائماً.

لذا، عندما ذهبت أختها باكيةً من شدة الغضب، تاركةً إياها وحدها مع الأب، شعرت للمرة الأولى بإحساس غريب بالتعب وهي تتأكّد بشكل مفاجئ من حقيقة (أشدُّ الحقائق تفاهةً هي أكثرها قدرةً على مفاجأتكَ دوماً) أنها ستحظى بالأخت نفسها طوال حياتها. كان باستطاعتها أن تُبدِّل أصدقاءها، تُبدِّل عشاقَها، بإمكانها أن تطلِّق بول إذا شاءت، لكن ليس بوسعها بأية حال أن تُبدِّل أختها. كانت لورا شيئاً ثابتاً في حياتها، والشيء الذي يجعل الأمر أكثر إرهاقاً لِ آنييس هو أن علاقتهما منذ البداية بدت شبيهةً بسباق التتابُع: آنييس تركض في المقدمة، وتتبعها أختها.

كان ينتابها أحياناً، إحساس بأنها شخصية في حكاية خارقة تعرفها منذ الطفولة: تحاول الأميرة الهرب على ظهر حصان، من شخص يعذِّبها؛ في يدها فرشاة ومشط وشريط. حين تلقي الفرشاة خلفها، ترتفع غابة كثيفة بينها وبين الشرير. وبهذه الطريقة تكسب وقتاً، لكن الشرير لايلبث أن يظهر من جديد؛ تلقي بالمشط الذي يتحوَّل في الحال إلى صخور مدببة. وعندما يصبح الشرير خلفها مباشرةً تفكُّ الشريط الذي ينفرِش مثل نهر عريض.

ولم يبق في يد آنييس غير شيء واحد: النظارة السوداء. ألقت بها أرضاً، ففصلتها شظايا الزجاج القاطعة عن الشرير الذي يلاحقها.

لكنها أصبحت منذ الآن فارغة اليدين وتعرف أن لورا هي الأقوى. هي أقوى لأنها صنعت من ضعفها سلاحاً وتَفَوُّقاً معنوياً: تُظلَم، يهجرها حبيبها، تُعاني، تحاول الانتحار. أما آنييس التي تعيش زواجاً سعيداً، فتُلقي بنظارة أختها أرضاً، تُهينها وتغلق بابها في وجهها. نعم، منذ مسألة النظارة المحطمة، قضتا تسعة شهور دون أن ترى إحداهما الأخرى. وتعرف آنييس أن بول يلومها دون أن يقول لها ذلك. إنه يتألم لأجل لورا. يقترب السباق من النهاية. تحسُّ آنييس بأنفاس أختها وراءها بالضبط وتعرف أنها مهزومة.

تعبها يكبر أكثر فأكثر. لم تعد لديها أدنى رغبة بالركض. هي ليست رياضية، ولم تسعَ قط إلى المنافسة. لم تختَرْ أختها. لم تشأْ أن تصبح مَثَلَها أو غريمتها. هذه الأخت في حياة آنييس عَرَضيةٌ بقدر عرَضيَّةِ أذنيها. لم تختر آنييس أختَها أكثر مما اختارت شكلَ أذنيها، وعليها أن تجرَّ خلفها هُراءَ مصادفةٍ طيلة حياتها.

علَّمها والدها لعبة الشطرنج وهي صغيرة. وقد فتَنَتْها إحدى حركات اللعبة، وهي الحركة التي يسميها الأخصائيون «التبييت»: ينقل اللاعبُ قطعتين معاً: يضع القلعة قرب مربع الملك وينقل الملك إلى الجانب الآخر للقلعة. كانت هذه المناورة تروق لها جداً: يحشد العدو كل قواته ليهاجم الملك وفجأةً، يختفي الملك أمام ناظريه: يغير مكانه. حلمت آنييس طوال حياتها بحركة مماثلة، وراحت تحلم بها أكثر فأكثر كلما اشتد تعبُها.

8

منذ أن توفي والدها وترك لها نقوداً في سويسرا، اعتادت الذهاب إلى هناك مرتين أو ثلاثاً في العام، إلى الفندق نفسه دائماً، وحاولت أن تتخيل بأنها ستبقى في الألب إلى الأبد: هل تستطيع العيش دون بول ودون بريجيت؟ كيف تعرف؟ الوحدة التي اعتادت أن تمضيها في الفندق، تلك «الوحدة التجريبية» التي تستمر أياماً ثلاثة، لم تكن تتيح لها معرفة الكثير. «الرحيل!» كلمة ترن في نفسها مثل أجمل الإغراءات. لكنها إذا رحلت فعلاً، ألن تندم على ذلك في الحال؟ صحيح أنها ترغب أن تكون وحيدة، لكنها، في الوقت نفسه تحب زوجها وابنتها وتقلق لأجلهما. كانت ستلحُّ للحصول على أخبارهما، ستشعر بالحاجة لمعرفة هل هما بصحة جيدة. ولكن ما العمل لكي تبقى بمفردها بعيدة عنهما وتعلم في الوقت نفسه عن أحوالهما؟ وكيف تنظِّم حياتها الجديدة؟ كيف تبحث عن عمل جديد؟ مشروع صعب. ألاَّ تفعل شيئاً؟ نعم، كان ذلك مغرياً، ولكن ألن يراودها انطباع بأنها أحيلت على التقاعد؟ عند التفكير يبدو لها مشروعُها بـ «الرحيل» متكلَّفاً أكثر فأكثر، قسرياً، غير قابل للتحقيق، شبيهاً بأحد تلك الأوهام الطوباوية التي نُهَدْهِدُ أنفُسَنا بها حين نعلم حقاً وفي قرارة أنفسنا بأننا لانستطيع أن نفعل شيئاً ولن نفعل شيئاً.

ثم في أحد الأيام جاء الحلُّ من الخارج، الحل الأكثر مفاجأةً والأكثر ابتذالاً. أنشأ رب عملها فرعاً في برن، وبما أنه معلوم بأن آنييس تتكلم الألمانية بالجودة التي تتكلم بها الفرنسية، فقد سُئلَتْ إذا كان بوسعها إدارة بحوث هناك. وبما أنهم يعرفون أنها متزوجة، لم يأملوا كثيراً بموافقتها. لقد فاجأتْهم جميعاً: أجابت: «نعم» بلا تردد، وفاجأت نفسَها أيضاً: لقد أثبتتْ تلك الـ «نعم» التي نطقت بها دون تفكير مسبق، أن رغبتها لم تكن كوميديا مثَّلَتْها لنفسها، بدافع الدلال ودون إيمان بها، بل أمراً حقيقياً وجدياً.

هذه الرغبةُ التقطث الفرصةَ بِتَلَهُّفٍ لكي تتحول أخيراً من الحلم الرومانسي الذي كانتْهُ إلى شيء مبتذل تماماً: إلى عامل ترفيعٍ مِهني. لقد تصرفت آنيبيس مثل أية امرأة طَموحة بقَبولها العرضَ المقدَّم لها، بحيث لم يكن بوسع أحد أن يكتشف دوافعها الشخصية الحقيقية أو يرتاب بها. منذ ذلك الوقت، بات كل شيء واضحاً لها. لم تعد هناك حاجة للاختبارات أو التجارب، لم تعد هناك ضرورة لِتَخَيُّلِ «ما الذي سيحدث إذا...». ما تريدهُ، حَضرَ فجأةً، وفاجأها ما أثارَهُ ذلك في نفسها من فرح نقي لاتشوبه شائبةٌ.

كان فرحاً عنيفاً إلى درجةٍ شعرت معها آنيبيس بالخجل والذنب. لم تجِد الشجاعةَ لتحدُّث بول عن قرارها، فسافرت للمرة الأخيرة إلى فندقها بالألب. (من الآن وصاعداً سيكون لها شقة خاصة بها: إما عند أطراف برن أو أبعد من ذلك في الجبال). أرادت أن تفكر خلال هذين اليومين بطريقة تقول فيها كل شيء لِ بريجيت وبول، بحيث تبدو في ناظريهما امرأةً طَموحة ومتحررة، تعشق مهنتها ونجاحها، في حين أنها لم تكن كذلك قط.

9

كان الليل قد حلَّ، وأضواء السيارة مُضاءة. اجتازت آنييس الحدود السويسرية ومضت في الطريق الفرنسي الذي طالما أخافَها. السويسريون مؤدَّبون يحترمون القوانين، بينما يُظهِرُ الفرنسيون، عبر حركاتٍ أفقيةٍ برؤوسهم، استنكارَهُم أمام كل من يزعم إنكار حقهم بالقيادة بسرعة، ويحوِّلون جولاتِهم إلى احتفال تَهَتُّكٍ بحقوق الإنسان.

شعرت بالجوع، فقررت التوقف للعشاء في مطعم أو موتيل إلى جانب الطريق. تجاوزتها عن يسارها ثلاث دراجات ضخمة مصدرةً ضجيجاً جهنمياً، وفي ضوء المصابيح بدا سائقوها في لباس شبيه بلباس رواد الفضاء، مما أضفى عليهم هيئة مخلوقات فضائية وغير إنسانية.

في تلك اللحظة بالضبط، بينما راح نادلٌ منكفئ فوق طاولتنا يجمع أطباق مقبّلاتنا الفارغة، كنتُ أروي لِـ آفناريوس: «في الصباح الذي بدأتُ فيه بكتابة الجزء الثالث من روايتي، بالضبط، سمعتُ في الراديو خبراً لا أستطيع نسيانَه. خرجتْ شابةٌ في ظلام الليل الدامس إلى طريق، وجلستْ مُديرةً ظهرَها للسيارات. كانت تضع رأسها بين ركبتيها بانتظار الموت. انحرف سائقُ السيارة الأولى فجأةً في اللحظة الأخيرة وقُتِل مع زوجته وطفليه. انتهتْ سيارةٌ أخرى أيضاً في الهاوية. تلتها ثالثة. لم تُصَب الشابةُ بأذىً. نهضتْ ومضت، ولم يعرف أحدٌ قط من تكون».

قال آفناريوس: «في رأيكَ، ما الأسباب التي قد تدفع شابةً إلى الجلوس على الطريق في ظلام الليل الدامس لكي تدهسها سيارة؟

ـ لاأعرف، قلتُ. لكني أُراهِن بأنه سبب سخيف، أو بالأحرى، سبب يبدو لنا من الخارج سخيفاً ومُخالِفاً تماماً للصواب.

ـ لماذا؟ سأل آفناريوس.

هززتُ كتفي: «لا أستطيعِ أن أتخيل أي سبب عظيم، كمَرض عُضال أو موت كائن عزيز مثلاً، للانتحار بطريقة بهذه الشناعة. في حالة مماثلة، لا أحد يختار هذه النهاية الفظيعة، متسبباً في جرّ أشخاص آخرين إلى الموت! السبب المُفتَقِر إلى العقل، وحدُه، هو الذي يمكن أن يقود إلى هذه الفَظاعة اللامعقولة. في جميع اللغات اللاتينية الأصل، تحمل كلمة *raison* (*ratio, reason, ragione*)(*) معنيين: إنها تشيرِ إلى مَلَكة التفكير، قبل أن تشير إلى السبب، لذلك يُفهَمُ مدلولُها كَ سبب على أنه عقلاني دوماً. ويبدو السببُ الذي ليست عقلانيّتُهُ واضحةً عاجزاً عن إحداث أثر. أما في الألمانية فكلمة *raison* كَ سبب تُقال *Grund*، وهي كلمة لاشأن لها بالـ *ratio* اللاتينية، وتعني في المقام الأول الأرض، ثم الأساس. يُعتَبَر سلوكُ الشابة الجالسة فوق الطريق من وجهة نظر الـ *ratio* اللاتينية، عبثياً، مُفتقِراً للعقل، ومع ذلك فإن له سبباً، أي أساساً، أي *Grund*. في أعماق كل منا *Grund* هي السبب الدائم لكل أفعالنا، هي الأرض التي ينمو فوقها مصيرُنا. أحاول أن ألتقِط لدى كل شخص من شخوصي الـ *Grund* الخاص به، وأزدادُ قناعةً بأنه يتخذ طابع الاستعارة المَجازية.

ـ فكرتُكَ تفلِتُ مني، قال آفناريوس.

ـ خسارة، فهي أهم فكرة خطرت في ذهني».

في هذه اللحظة جاء النادل يحمل طبق البط الذي طلبناه. كان الشذا طيباً وأنسانا الكلام الذي تبادلناه للتو، تماماً.

دام الصمتُ لحظة قبل أن يخرقه آفناريوس: «ما الذي تكتبه بالضبط؟

ـ إنه غير قابل لأن يُروى.

ـ خسارة.

(*) raison: تعني عقل، وتعني أيضاً سبب.

ـ لماذا خسارة؟ بل لحسن الحظ. في أيامنا، ينقضّون على كل ما يُكتَب لكي يحوّلوه إلى فيلم أو مسلسل تلفزيوني أو رسوم متحركة. لأن الشيء الجوهري في الرواية هو ما لايمكن قوله إلا في الرواية، وفي كل اقتباس لايبقى سوى الشيء غير الجوهري. وفي هذه الأيام، على كل من يتوافر لديه القدرُ الكافي من الجنون لكي يستمر اليوم في كتابة الروايات، أن يكتبها بطريقةٍ تجعل اقتباسَها متعذّراً، حِمايةً لها. بعبارة أخرى، طريقة تجعلها غير قابلة لأن تُروى».

لم يكن آفناريوس من هذا الرأي. قال: «أستطيع أن أروي لك متى شئتَ، بأكبر قدر من السرور، الفرسان الثلاثة لألكسندر دوما، ومن البداية حتى النهاية!

ـ أنا مثلك، أحب ألكسندر دوما، قلتُ. مع ذلك، آسَفُ لأن جميع الروايات المكتوبة هذه الأيام تقريباً، تتقيَّد أكثر من اللازم بقاعدة وحدة الفعل. أعني أنها جميعاً قائمة على تسلسلٍ سببيٍ وحيد للأفعال والأحداث. هذه الروايات تشبه شارعاً ضيقاً تُلاحَقُ الشخصياتُ على طوله بضربات السوط. التوتر الدرامي هو اللعنة الحقيقية للرواية لأنه يحول كل شيء، حتى أجمل الصفحات، وحتى المشاهد والملاحظات الأكثر مفاجأةً، إلى مجرد مرحلة تقود إلى الخاتمة النهائية حيث يتركّز معنى كل ماسبق. وإذ تُلتهم الرواية بنار توترها الخاص ذاته، فإنها تمّحق مثل حزمةٍ من القش.

ـ أخشى من سماعي لك أن تكون روايتكَ مُضجرة، قال البروفسور آفناريوس بخجل.

ـ هل يجب إذن، اعتبار كل ماليس سباقاً مسعوراً نحو الخاتمة النهائية مُضجِراً؟ هل تضجر وأنت تتذوق فخذ البط الشهي هذا؟ هل تسرع نحو الهدف؟ على العكس، إنك تريد أن تدخل البطة في جوفك بأبطأ ما يمكن وأن يدوم طعمُها. الرواية يجب ألا تشبه سباق دراجات، بل وليمة تقدم فيها كمية من الأطباق. أنتظرُ الفصل

السادس بنفاد صبر. ستظهر في روايتي شخصية جديدة تَمضي في نهاية هذا الفصل السادس، مثلما جاءت، دون أن تترك أثراً، إنها ليست سبباً لشيء ولا تُحدِث أي أثر. هذا هو بالضبط ما يعجبني. سيكون ذلك روايةً في الرواية، وأكثر قصة إيروتيكية أكتبها حزناً على الإطلاق. حتى أنتَ ستُحزِنكَ».

لزمَ آفناريوس صمتاً مرتبكاً، ثم سأل بلطف: «وماهو عنوان روايتك؟

ـ خفة الكائن التي لاتحتمل.

ـ لكن هذا العنوان مأخوذ.

ـ نعم، من قِبَلي! لكني أخطأتُ آنذاك في اختيار العنوان المناسب. المفروض أن يكون هذا عنواناً للرواية التي أكتبها حالياً».

لزمنا الصمت منتبهَينْ إلى مذاق النبيذ والبط فقط.

صرَّحَ آفناريوس وهو يمضغ: «في رأيي أنك تعمل أكثر مما يجب. يجدر بك أن تعتني بصحتك»

كنتُ أعرف جيداً إلى أين يريد آفناريوس الوصول، لكني لم أتظاهر بشيء ورحت أستمتع بتذوُّق نبيذي بصمت.

10

كرر آفناريوس بعد وقت: «أظن أنك تعمل أكثر من اللازم. عليك الاهتمام بصحتك.

ـ إني أهتم بها، أجبتُ. أذهب بانتظام لممارسة رفع الأثقال.

ـ رياضة خطيرة. يُخشى أن تتعرض لنوبة مفاجئة.

ـ هذا ما أخشاه حقاً، قلتُ، وتذكرتُ روبرت موزيل.

ـ الأفضل لك أن تمارس الجري، الجري الليلي. سأريكَ شيئاً»، قال بهيئة غامضة وهو يفك أزرار قميصه. رأيتُ جهازاً غريباً مثبتاً حول صدره وكرشه الضخم، يذكّر من بعيد بسرج حصان. في أسفل الحزام وإلى اليمين، سَيْرٌ يتدلى منه سكينُ مطبخ كبير بهيئةٍ مُهدِّدة.

هَنَّأتُهُ على مُعدَّاته، لكني أردتُ تحويل الحديث عن موضوع أعرفه حتى الملل، وجَّهتُهُ نحو المسألة الوحيدة التي تهمني جداً والتي أشعر بالفضول لأعرف المزيد عنها: «حين قابلتَ لورا في ممر المترو، عَرِفَتْكَ وعرفْتَها.

ـ نعم، قال آفناريوس.

ـ أود أن أعرف كيف تمَّ تعارفكما.

ـ أنت تهتم بالحماقات وتُضجِرك الأشياء الجدية، قال وهو يعيد إقفال سترته بهيئةٍ يبدو عليها شيء من الخيبة. إنك تشبه بوابة عجوز».

هززتُ كتفي.

تابع: «كل هذا ليس مهماً جداً. قبل أن أسلِّم الحمار التام شهادتَهُ، كانت صورتُهُ قد عُلِّقت في الشوارع. ذهبتُ لانتظاره في البهو في مقر الإذاعة، لأنني أردتُ رؤيته شخصياً. حين خرج من المصعد، ركضت امرأةٌ نحوه وعانقته. حدث بعدها أني لحقتُ بهما،

والتقت نظراتي في بعض الأحيان بنظرات المرأة، بحيث لابد أن هيئتي بدت لها أليفة، في حين أنها لا تعرف من أكون.

ـ هل أعجبتك؟»

خفض آفناريوس صوته: «يجب أن أعترف لك بأني ربما ما كنتُ لأحقق مشروع الشهادة دون اهتمامي بها. لدي الآلاف من المشاريع من هذا النوع وتبقى في معظم الأحيان في حالة أحلام.

ـ نعم، أعرف، وافقتُ.

ـ ولكن عندما يهتم رجل بامرأة، يفعل كل ما بوسعه لكي يتصل بها على الأقل بشكل غير مباشر، لكي يلامس عالمَها من بعيد ويحرِّكه.

ـ باختصار، إذا أصبح برنار حماراً تاماً، فسبب ذلك أنّ لورا تعجبك.

ـ ربما لستَ مخطئاً»، قال آفناريوس بهيئة متفكِّرة وأضاف: «هناك شيء في هذه المرأة يجعل منها ضحيةً مقصودة. هذا هو بالضبط مايشدُّني إليها. عندما رأيتُها بين أذرع متشرِّدَيْن ثمِلَيْن ونَتِنَيْن، طَرِبْتُ! يا للَحظةِ التي لا تُنسى!

ـ حسناً، أعرف قصتك حتى هنا. لكني أود معرفة ماحدث بعد ذلك.

ـ لها مؤخرة خارقة قطعاً، تابع آفناريوس دون اهتمام بطلبي. لابد أن زملاءها كانوا يقرصونها فيها عند الذهاب إلى المدرسة. أتخيل أنها كل مرةٍ تطلق صرخة حادة بصوتها السوبرانو. وهذه الصرخات استِباقٌ لذيذ للمُتع التي ستشعر بها في المستقبل.

ـ نعم، لنتحدث عن ذلك. اروِ لي كل ماحدث، عندما سحبْتَها خارج المترو مثل منقِذٍ أرسلتْهُ العناية الإلهية».

تظاهر آفناريوس بعدم سماع شيء، وتابعَ:

«لابد أن مؤخرتها تبدو، في نظر متذوِّقٍ للجمال، أكبر من

اللازم ومنخفضة قليلاً، ويزيد الأمرَ إزعاجاً رغبةُ روحها بالطيران نحو الأعالي. لكنَّ الشرطَ الإنساني بأكمله يتَلخَّص بالنسبة لي في هذا التناقض: الرأس مليء بالأحلام، والمؤخرة تُبقينا على الأرض كالمرساة».

يعلم الله لماذا كان لكلمات آفناريوس الأخيرة رنة كئيبة، ربما لأن أطباقنا فَرُغَتْ ولم يعد فيها أثر للبط. انحنى النادل من جديد لكي يُخلي الطاولة. رفع آفناريوس رأسه نحوه: «هل لديك قطعة ورق؟»

مدَّ له النادل إحدى بطاقات المحاسبة، أخرج آفناريوس قلمه وشَكَّلَ هذا الرسم:



ثم قال: «هذه هي لورا: رأسها مليء بالأحلام وتنظر نحو السماء. لكن جسدها مشدود إلى الأرض: المؤخرة والنهدان ثقيلان أيضاً بما فيه الكفاية، ينظران نحو الأسفل».

«أمر غريب»، قلتُ، وشكَّلتُ رسماً قرب رسمه:



من هذا؟ سأل آفناريوس.

ـ أختها آنييس: الجسد لديها يرتفع مثل شعلة. لكن الرأس يبقى محنيّاً قليلاً دوماً: رأس مُتَشَكِّك ينظر إلى الأرض.

ـ أنا أفضل لورا»، قال آفناريوس بصوت حازم، ثم أضاف: «لكني أفضل الجري الليلي الذي أمارسه، على كل شيء. هل تحب كنيسة سان جيرمان دي بري؟»

أشرتُ أن نعم.

«ومع ذلك، لم تَرَها حقاً قط.

ـ لا أفهم ماتقول، قلتُ.

ـ منذ بعض الوقت، اعتدتُ النزول إلى شارع رين باتجاه الشارع الرئيسي وأنا أعدُّ المرات التي أجِدُ فيها الوقت لرفع ناظريَّ نحو كنيسة سان جيرمان دون أن يوقعني أحدُ المشاة المسرعين جداً، ودون أن تدهمني سيارة. وصلتُ إلى مجموع سبع نظرات كلَّفتني ازرِقاقاً في ذراعي اليسار، لأن شاباً نافد الصبر وجَّهَ لي ضربةً بمرفقه. توافرت لي فرصة ثامنة عندما انتصبتُ أمام الكنيسة بالضبط ورأسي إلى الأعلى. لكني لم أستطع أن أرى شيئاً سوى الواجهة في منظورٍ مشوَّهٍ جداً من أسفل إلى أعلى. ومن هذه النظرات الخاطفة أو المشوَّهة، بقي في ذاكرتي رمز تقريبي، شَبَهُهُ القليلُ بالكنيسة يعادِلُ شَبَهَ لورا القليل بالرسم الصغير الذي شكَّلْتُهُ من سهمَيْن. اختفت كنيسة سان جيرمان، واختفت جميع الكنائس في جميع المدن، مثل القمر عندما يخسف. حين غزت السياراتُ الشوارعَ، اختَزَلَت الأرصفةَ حيث يتكدَّس المارة. إذا أرادوا النظر إلى بعضهم، يشاهدون السيارات كخلفية، إذا أرادوا النظر إلى المنزل المقابل، يشاهدون السيارات في المقام الأول. لاتوجد زاوية واحدة لا تُرى منها السيارات، في الخلفية، في المقدمة وعلى الجوانب. ضجيجها الموجود في كل مكان مثل حَمْض، يلتهم كل لحظة من لحظات التأمل. بسبب السيارات، أصبح جمالُ المدن القديمُ غيرَ مرئيٍ. لستُ مثل دُعاة الأخلاق الأغبياء أولئك، الذين يعلنون

سخطهم إزاء عشرة الآلاف ميتٍ من حوادث الطرقات في العام. على الأقل، هذا يساعد على تقليل عدد السائقين. لكني أثور ضد كون السيارات حَجَبَت الكاتدرائيات».

صمت البروفسور آفناريوس، ثم قال: «سآخذ قليلاً من الجبن».

11

أنستني الأجبانُ الكنيسة، وذكَّرني النبيذُ بالصورة الحسيَّة لسهمين أحدهما فوق الآخر: «أنا متأكد أنك أعدتها إلى شقتها وأنها دعتكَ للصعود إليها. أسرَّتْ لكَ بأنها أتعس امرأة في العالم. وفي اللحظة ذاتها كان جسدها يذوب تحت تأثير مداعباتك، فلم يعد قادراً على الإمساك بالدموع أو البول.

ـ لا دموع ولا بول! قال آفناريوس متعجِّباً. ياللرؤية البهيّة!

ـ ثم مارستَ معها الحب، وراحت تنظر إليك مباشرةً وتهز رأسها وتردد: لستَ أنتَ من أحب! لستَ أنت من أحب!

ـ ماتقوله هنا مثير للغاية، قال آفناريوس، ولكن عمَّن تتحدث؟

ـ عن لورا!»

قاطعني: «عليك أن تمارس التمارين قطعاً. الجري الليلي أفضل شيء يمكن أن يَسْلوكَ عن خيالاتك الإيروتيكية.

ـ أنا أقل تسلحاً منك، قلتُ، ملمِّحاً إلى عدَّتِهِ. أنت تعلم جيداً أن المضي في مشروع مماثل دون تجهيزات مناسِبة، عبث.

ـ لاتخشَ شيئاً. ليست للتجهيزات أهمية كبيرة. أنا نفسي استغنيت عنها في البداية. كلُّ هذا، قال وهو يشير إلى صدره، تَفَنُّنٌ تَطَلَّبَ مني سنوات من الإحكام، دفعتْني إليه رغبةٌ ما بالكَمال الجَمالي الصِّرف وشبه عديم النفع، أكثر مما دَفَعَتْني إليه حاجةٌ عملية. تستطيع الاكتفاء حالياً بسكين في الجيب. المهم فقط هو احترام هذه القاعدة: الأمامي الأيمن للسيارة الأولى، الأمامي الأيسر للثانية، الخلفي الأيمن للثالثة، وللرابعة...

ـ... الخلفي الأيسر...

ـ خطأ!» قال آفناريوس مقهقهاً من الضحك، مثل معلم مدرسة شرير أمتَعَتْهُ هفوةٌ ارتكبها تلميذُه: «للرابعة، الأربع!»

ضحكتُ معهُ لحظة وتابَعَ آفناريوس: «أعرف أن الرياضيات أصبحت منذ بعض الوقت هاجساً لك بحيث يُفتَرَض بك أن تُقدِّر هذا الانتظام الهندسي. أنا أفرضه على نفسي كقاعدة مُطلَقة ذات معنى مزدوج: فهي من جهة، تقود الشرطة إلى أثر كاذب، لأن الترتيب الغريب للعجلات المفزورة، والمحمَّل ظاهرياً بِدُلالةٍ محددة، يبدو كأنه رسالة، كأنه مفتاح يجهد رجال الشرطة عبثاً في فك رموزه. لكنَّ الأهمّ: أننا باحترامنا لهذه الهندسة، نُدخِل في فعلنا التخريبي مبدأً من الجمال الرياضي، ونتميَّز جذرياً عن الهمجيين الذين يحزُّون السيارات بمسمار ويتغوطون فوق سطوحها. لقد أتممتُ وضْعَ تفاصيل طريقتي في ألمانيا، منذ زمن طويل جداً، في وقتٍ كنتُ ما أزال أؤمن فيه بإمكانية تنظيم مقاومة ضد الشيطان. كنتُ أتردد إلى جمعية من أنصار البيئة. الشر الأقصى الذي يسببه الشيطان بالنسبة لهؤلاء الناس، هو تدمير الطبيعة. ولِمَ لا، يمكن فَهْمُ الشيطان حتى بهذه الطريقة. تعاطفتُ مع أنصار البيئة، اقترحتُ عليهم إنشاء فِرَقٍ تُكَلَّف بِفَزْرِ العجلات أثناء الليل. وأؤكد لك أنه لو طُبِّقتْ خطتي لما بقيت سيارات، ولاستَطاعَتْ خمسُ فِرَقٍ تتكون الواحدة منها من ثلاثة رجال أن تجعل استعمالَها أمراً مستحيلاً في مدينة متوسطة الحجم! عرضتُ عليهم خطتي حتى التفصيل الأخير، وكان بوسع الجميع أن يتعلموا مني كيف يتم عمل تخريبي فعال تماماً ولاتستطيع الشرطة فهمَهُ. لكن أولئك البُلَهاء اعتَبَروني مُحَرِّضاً! سخروا مني علناً، وهددوني بالقبضات! بعد أسبوعين أخذوا دراجاتهم الضخمة وسياراتهم الصغيرة وذهبوا للتظاهر في مكانٍ ما من الغابة، ضد بناء مجمَّع نووي. حطموا كمية من الأشجار وخلَّفوا، خلال أربعة شهور، رائحةً نتن لاتُطاق. فهمتُ عندئذٍ أنهم منذ زمن طويل يشكلون جزءاً مُكَمِّلاً للشيطان، وانتهى الأمر بالنسبة لجهودي الهادفة لتغيير العالم. اليوم لم أعد ألجأ إلى الممارسات الثورية القديمة إلا لمتعتي الأنانية الخالصة. إنه لَفرحٌ خرافي للروح وتمرين ممتاز للجسد أن تركض في الشوارع ليلاً وتفزر عجلات

السيارات. أوصيك بهذا بحرارة مرة أخرى. إنك ستنام بشكل أفضل، ولن تعود للتفكير بِـ لورا.

ـ هناك أمر يحيرني. هل تصدق زوجتُكَ فعلاً أنك تخرج ليلاً لكي تفزر عجلات السيارات؟ ألا تشكّ بأنك تسعى من وراء هذه الحجة للتستر على مغامرات غرامية؟

ـ أنت تنسى تفصيلاً، أني أشخر، وهذا يفرض عليَّ النوم في غرفة مستقلة. أنا السيد المطلق لِلَياليَّ».

راح يبتسم وشعرتُ برغبة كبيرة بقَبول دعوته وإعطائه وعداً بمرافقته: من ناحية، بدا لي مشروعُهُ جديراً بالثناء، ومن ناحية أخرى، كنتُ أحمل الكثير من المودَّة لصديقي وأردتُ إسعاده. لكنه لم يدع لي الوقت لفتح فمي ونادى النادل بصخب وطلب منه الحساب، بحيث تحوَّل الحديث نحو موضوع آخر.

12

لم يرُقْ لها أي من المطاعم التي تلمحها على جانب الطريق، فراحت تجتازها دون توقف فيزداد تعبُها مع جوعها. كان الوقت قد تأخر حين توقفت أمام موتيل.

لم يكن في البهو أحد باستثناء أم وطفلها ذي السنين الست والذي يأتي أحياناً للجلوس إلى المائدة وأحياناً يركض على شكل دوائر مطلِقاً صراخاً ثاقباً.

طلبت الوجبة الأكثر بساطة ولاحظت وسط الطاولة صورة إعلانية شبه مجسَّمة لرجل من الكاوتشوك. جسمه كبيرٌ ورجلاه قصيرتان وأنفه أخضر ومخيف يبلغ السُّرَّة. شيء مسلٍّ، قالت لنفسها، وراحت تراقب الصورة طويلاً وهي تقلِّبها بين يديها.

تخيَّلت أنه تمَّ إحياء الرجل. ولاشك أنه سيعاني، حالما تسري فيه روح، من ألم حاد إذا تسلَّى أحد في فَتْلِ أنفه الأخضر والكاوتشوكي مثلما تفعل آنييس الآن. سرعان ماينشأ لديه الخوفُ من الناس، لأن الجميع سيَوَدُّون اللعب بهذا الأنف المضحك، ولن تعود حياةُ هذا الرجل الصغير سوى خوفٍ وألم.

هل سيشعر باحترام مقدَّس لخالقه؟ هل سيشعر بالامتنان له لأنه نفخ فيه الحياة؟ هل سيصلي له؟ يوماً ما سيضع له أحدٌ مرآةً أمام وجهه، ومنذ ذلك الوقت سوف يتمنى أن يخفي وجهه بين يديه لأنه سيشعر بالخجل الفظيع أمام الناس. لكنه لن يتمكن من إخفائه لأن خالقه صنعه بحيث لايستطيع تحريك يديه.

قالت آنييس لنفسها: التفكير باحتمال شعور الرجل الصغير بالخجل، أمر غريب. هل هو مسؤول عن أنفه الأخضر؟ ألن يهز كتفيه بلامبالاة بالأحرى؟ لا، لن يهز كتفيه. سيشعر بالخجل. حين يكتشف الرجل للمرة الأولى أناهُ الجسدية، لن يكون أول مايشعر به هو اللامبالاة ولا الغضب، بل سيشعر بالدرجة الأولى وعلى وجه

الخصوص بالخجل: خجل أساسي، يعلو ويهبط، سيرافقه طوال حياته حتى لو أضعَفَهُ الزمن.

حين كانت آنييس في السادسة عشرة، استضافها أصدقاءٌ لأبويها. جاءتها دورتُها الشهرية في منتصف الليل، ولوّثت الملاءة بالدم. عندما تحققت في الصباح الباكر من الأمر، تملّكها الذعر. تسللت إلى الحمام وفَرَكَت الملاءة بمنشفة مبللة بماء وصابون. لم تكن النتيجة أن البقعة كبرت وحسب، بل إنَّ آنييس لوّثت الفِراشَ أيضاً. شعرت بخجل مُميت.

لماذا خجلت؟ أليس لدى كل النساء دورة شهرية؟ هل اخترعت آنييس الأعضاء الأنثوية؟ هل هي مسؤولة عنها؟ بالتأكيد لا. لكن المسؤولية لاشأن لها بالخجل. لو سكَبَتْ آنييس الحبر مثلاً فأتلفت غطاءَ طاولةِ مضيفيها وسجادتَهُم، لكان الأمرُ محرجاً وغير سار، لكنها لن تشعر بالخجل. ليس أساسُ الخجل خطأً ارتكبناه، بل المهانةَ التي نشعر بها لكوننا مانحن عليه دون خيارنا، والشعور الذي لا يُطاق بأن هذه المهانة مرئية من كل مكان.

لاشيء يثير الدهشة إذا شعَرَ الرجلُ صاحبُ الأنف الطويل الأخضر بالخجل من وجهه. ولكن ماذا يمكن أن نقول عن والد آنييس إذن؟ مع أنه كان جميلاً!

نعم، كان كذلك. ولكن ما الجمال من وجهة نظر رياضية؟ يكون هناك جمال عندما يتوافرُ لدى النسخة أكبر قدر ممكن من الشبه بالنموذج الأصلي. لنتصور أننا وضعنا في الكومبيوتر الأبعادَ الدنيا والقصوى لجميع أجزاء الجسد: من ثلاثة إلى سبعة سنتيمترات لطول الأنف، بين ثلاثة وثمانية لارتفاع الجبين، وهكذا. الإنسان الذي يبلغ ارتفاع جبينه ستة سنتيمترات وأنفه ثلاثة فقط، يُعتَبَر بشعاً. البشاعة: شاعريةٌ هوائية للمصادَفة. الإنسان الجميل هو من اختارت له لعبةُ المصادفة حداً وسطاً من جميع القياسات. الجمال: ابتذالُ الحد الوسط. في الجمال يَظهرُ الطابعُ اللافردي واللاشخصي للوجه

أكثر مما يظهر في البشاعة. يرى الإنسانُ الجميل في وجهه المشروعَ التقني الأصلي مثلما رسَمَهُ مؤلِّفُ النموذج الأصلي، ويصعب عليه أن يصدق بأن ما يراه يُعتَبَر أناً غير قابلة للتقليد، بحيث ينتابه الخجل تماماً مثل الرجل ذي الأنف الطويل الأخضر.

بينما كان الأب يحتضر، كانت آنييس جالسة على طرف سريره. قال لها قبل دخوله النزع الأخير: «كفِّي عن النظر إليّ»، وكانت تلك هي الكلمات الأخيرة التي سمعَتْها منه، رسالته الأخيرة.

أطاعت، خفضت رأسها وأغمضت عينيها. فقط أمسكت بيده وشدت عليها. تركَتْهُ يرحل بهدوءٍ ودون أن يُرى، إلى العالم الذي ليس فيه وجوه.

13

دفعت حسابها واتجهت نحو سيارتها. أسرع طفلُ المطعم كثيرُ الصخب لملاقاتها، جثا أمامها ماداً ذراعه كما لو أنه يمسك بيده مسدساً آلياً. غرْبَلَها بالرصاص التخيُّلي مُقلِّداً صوتَ إطلاقه: «بانغ، بانغ، بانغ!».

وقفت على مستواه وقالت بصوت هادئ: «هل أنت أبله؟»

كفَّ عن الإطلاق وتَفَرَّسَ في وجهها بعينيه الطفوليتين الكبيرتين.

كررت: «نعم، مؤكد أنك أبله».

ارتسمت على وجه الصبي برطمةٌ باكية شوَّهت وجهَهُ: «سأقول لأمي!

ـ هيا! اذهب وقُلْ لها!» قالت آنييس. ثم جلست خلف المقود وانطلقت دون إبطاء.

كانت سعيدة لأنها لم تلتق بالأم. تخيَّلتها تصرخ هازةً رأسها بسرعة من اليمين إلى اليسار ورافعةً كتفيها وحاجبيها لتدافع عن الطفل المعتدى عليه. بالطبع، حقوق الطفل فوق كل الحقوق. لماذا فَضَّلتْ أمهما لورا على آنييس عندما منحها جنرال العدو عفواً عن واحد فقط من الأشخاص الثلاثة المحكومين؟ كان الجواب واضحاً: تفضل لورا لأن لورا هي الأصغر سناً. ففي تَراتُبيَّة الأعمار الهرمية، يقع المولود الجديد في القمة، يليه الطفل، ثم المراهق، وعندها فقط يأتي دور الراشد. أما العجوز فيبقى في أقرب مكان إلى الأرض أسفل هرم القِيَم ذاك.

والميت؟ الميت تحت الأرض. بالتالي هو أدنى مرتبةً من العجوز. يتمتع العجوز بجميع حقوق الإنسان، أما الميت فيفقدها لحظة وفاته بالذات. لايحميه أي قانون من الغيبة، ولاتعود حياتُهُ الخاصةُ خاصةً. الرسائل التي أرسلها إليه محبُّوه، ألبوم ذكرياته

الذي أورثته إياه أمه، لاشيء من هذا، لاشيء يبقى خاصاً به.

خلال السنوات التي سبقت وفاته، عمل الأب شيئاً فشيئاً على تدمير كل شيء خلفه: لم يترك حتى ثيابه في الخزانة، لم يترك أي مخطوطٍ بخط يده، أية ملاحظة درسيَّة، أية رسالة. محا آثارَهُ دون أن يعرف أحد بذلك. فاجأتهُ ابنتاه مرةً واحدة بالمصادفة، أمام تلك الصور الممزقة. لكن ذلك لم يمنعه من تمزيقها. لم تبق منها صورة واحدة.

ذلك هو ما احتجَّتْ عليه لورا. حاربت في سبيل حق الأحياء، ضد المتطلبات غير المبرَّرة للأموات. لأن الوجه الذي سيختفي في الغد تحت الأرض أو في النار لاينتمي للشخص الذي سيموت، بل ينتمي فقط للأحياء الجائعين، والذين يشعرون بحاجة لالتهام الأموات، التهام رسائلهم، ممتلكاتهم، صورهم، علاقات حبهم القديمة، وأسرارهم.

لكن الأب، قالت آنييس في سرِّها، أفْلَتَ من الجميع.

راحت تفكر به وتبتسم. وفجأةً جاءتها فكرةٌ أنه كان حبَّها الوحيد. نعم، كان الأمر واضحاً تماماً: والدها هو حبها الوحيد.

في اللحظة ذاتها، تجاوزتها مرة أخرى دراجاتٌ ضخمةٌ بسرعة جنونية. ضوء مصابيحها يضيء قاماتٍ منحنية فوق المقود ومشحونة بكل العدوانية التي يرتجف منها الليل. إنه العالم الذي تريد الهرب منه، الهرب إلى الأبد، مما جعلها تقرر مغادرة الطريق عند المنعطف القادم، لكي تسير فوق طريق أقل ازدحاماً.

14

التقينا في شارع من شوارع باريس الضخمة المليئة بالأضواء والضجيج، واتجهنا نحو سيارة آفناريوس المرسيدِس المودَعة على بعد بضعة شوارع. فكّرنا من جديد بالشابة التي جلست في إحدى الليالي على قارعة الطريق، دافنةً وجهها بين يديها، وانتظرت أن تصدمها سيارة.

«حاولتُ أن أشرح لك، قلتُ، أنه يوجد في أعماق كل منا، مايسميه الألمان *Grund* أي: أساس، يُعتَبَر بمثابة سبب لأفعالنا؛ دليل يحتوي على جوهر مصيرنا، ولهذا الدليل، حسب رأيي، صفة الاستعارة المجازية. تبقى الفتاة التي نتحدث عنها غير مفهومةٍ إذا لم نلجأ إلى صورةٍ ما. مثلاً: إنها تسير في الحياة مثل مَن يسير في وادٍ؛ في كل لحظةٍ تُصادِف شخصاً ما وتخاطبه، لكن الناس ينظرون إليها دون فهم ويتابعون طريقهم، لأنها تعبِّر عن نفسها بصوت منخفض إلى درجة أن أحداً لايسمعها. سأريك كيف أراها، وأنا على يقين من أنها ترى نفسَها بالطريقة نفسها أيضاً: كامرأة تسير في واد، وسط أناس لايسمعونها. أو هذه الصورة الأخرى: تذهب إلى طبيب الأسنان. قاعة الانتظار مكتظة. يصل مريض آخر، يتجه مباشرةً إلى المقعد الذي جلست فيه ويجلس على ركبتيها. لم يفعل ذلك عمداً، بل ببساطة تامة، بدا له ذلك المقعد فارغاً. احتجَّت، دفعته بذراعيها وصرخت: «ماهذا ياسيد! ألا ترى أن المقعد مشغول! أنا جالسة هنا!». لكن الرجل لايسمعها، ويستقر مسترخياً فوقها، ويبدأ بالثرثرة فَرِحاً مع أحد الذين ينتظرون دورهم. هاتان الصورتان تعرِّفان بها وتسمحان لي بفهمها. لم يكن هناك أي سبب خارجي وراء رغبتها بالانتحار، بل لقد انغرست تلك الرغبة في تربة كيانها، ونمت في داخلها ببطء، ثم تفتحت مثل زهرة سوداء.

ـ لنفرض أنك على حق، قال آفناريوس. مع ذلك يبقى عليك أن تشرح لماذا قررتْ أن تقتل نفسها ذلك اليوم وليس غيره.

ـ كيف نفسر تفتُّحَ زهرةٍ في يوم معين وليس في غيره؟ لقد آن أوانها. نَمَت الرغبةُ بقتل نفسها في داخلها ببطء، وفي أحد الأيام، لم تعد تقاومها. أتخيَّلُ أن المظالم التي تعرضت لها كانت بالأحرى خفيفة: لم يكن الناس يردون تحيتها، لم يكن أحد يبتسم لها. وبينما كانت تنتظر في الطابور في مكتب البريد، لطمتها امرأةٌ بدينة لطمة مفاجئة ووقفت أمامها. عملت كبائعة في متجر كبير. اتهمها مدير جناحها بعدم معاملة الزبائن بشكل جيد. أرادت ألف مرةٍ أن تتمرد وتطلق صرخات الاحتجاج، ولكن دون أن تفعل ذلك قط، لأن لديها حبالاً صوتيةً خافتةً تتقطع تحت تأثير الغضب. ولأنها أضعف من الآخرين تعرضت لإساءات مستمرة. حين يقع الشر على الإنسان يعكسه على الآخرين. هذا مانسميه مشاجرة، شغب، انتقام. لكن الضعيف لايملك القوة لرد الشر الذي يقع عليه. يذلُّهُ ضعفُهُ الخاص ويميته، فيبقى أمامه بلا دفاع إطلاقاً. لايبقى أمامه سوى تدمير ضعفه عن طريق تدمير نفسه. وهكذا راحت الفتاة تتصور موتها الخاص».

لاحظ آفناريوس وهو يبحث عن سيارته أنه أخطأ الشارع. درنا نصف دورة.

استأنفتُ: «الموت كما اشتَهَتْهُ لايشبه اختفاء، بل رفضاً. رفض لنفسها بالذات. لم ترْضَ عن أي يوم من حياتها، عن أية كلمة قالتها. كانت تحمل نفسَها عبر الحياة كأنها تحمل عبئاً مخيفاً تكرهه ولاتستطيع التخلص منه. لذا أرادت أن تلقي بنفسها بالذات مثلما تُلقى ورقة مدعوكة، مثلما تُلقى تفاحة فاسدة. أرادت أن تلقي بنفسها كما لو أن تلك التي تُلقي وتلك التي تُلقى، شخصان مختلفان. تخيلت أنها ستدفع بنفسها من النافذة، لكن الفكرة بدت مضحكة لأنها تقيم في الطابق الأول، والمتجر الكبير الذي تعمل فيه والواقع في الطابق الأرضي، ليست له نوافذ. أرادت أن تموت، أن تموت مسحوقةً تحت قبضة وحشية تُصدِر صوتاً يشبه الصوت الذي يصدر عند سَحق غِمدَيْ خنفساء. كانت رغبتها بأن تُسحَق حسيّة جداً،

مثلما يحدث حين نرغب بضغط راحةِ يدنا بقوةٍ فوق موضعٍ يتألم فيه الجسد».

وصلنا إلى سيارة آفناريوس المرسيدس الفاخرة، فتوقفنا.

«بالطريقة التي تصفها بها، تكاد تدفعنا للتعاطف معها.

ـ أعرف ماذا تقصد: لو أنها لم تتسبب بموت أشخاص آخرين. ولكن هذا أيضاً يتّضح في الصورتين اللتين قدّمتُهُما لكَ عنها. عندما توجه الكلام لأحد، لا يسمعها أحد. كانت في طريقها إلى فقدان العالم. حين أقول عالم، أفكر بهذا الجزء من الكون الذي يلبي نداءاتنا (حتى لو لم يكن ذلك إلا من خلال صدىً بالكاد يُدرَك) والذي نسمع نحنُ بالذات نداءه. أما بالنسبة لها فقد أصبح العالمُ أخرس شيئاً فشيئاً، وكفَّ عن كونه عالمها. أصبحت حبيسةَ نفسِها ووجعها كلّياً. هل كان بوسعها، على الأقل، انتزاع نفسها من حبسها من خلال مشهد أوجاع الآخرين؟ لا، لأن أوجاع الآخرين تقع في العالم الذي فقَدَتْهُ والذي لم يعد عالمَها. إذا لم يكن كوكب المريخ شيئاً سوى العذاب، إذا كانت حتى حجارته تصرخ من الألم، فهذا لايؤثر فينا كثيراً لأن المريخ لاينتمي إلى عالمنا. الإنسان الذي انفصل عن العالم لايحس بألم العالم. الحدث الوحيد الذي انتزعها للحظةٍ من عذابها، هو مرضُ كلبها الصغير وموته. أبدت الجارةُ استياءها: لا تُبدي هذه الفتاة أي تعاطف مع الناس، لكنها تبكي كلبَها. وإن هي بكت كلبها فلأن كلبها جزء من عالمها أما جارتها فليست كذلك إطلاقاً. كان كلبها يلبي نداءها، الناس لم يكونوا يلبُّون».

لزمنا الصمت ونحن نفكر بالفتاة التعيسة، ثم فتح آفناريوس بوابة سيارته، وقال لي مشجِّعاً: «هيا، سأوصلك! سأعيرك جيوباً وسكيناً!»

كنت أعرف أنني إذا لم أذهب معه لفزر عجلات السيارات، لن يعثر على شريك آخر وسيبقى وحيداً كالمنفيّ في غَرابَتِهِ. كانت لدي

رغبة شديدة بمرافقته، لكني كسول وشعرت برغبة غامضة بالنوم، قادمة من بعيد، وبدا لي الركضُ في الشوارع بعد منتصف الليل تضحيةً غير واردة.

«سأرجع إلى بيتي. لدي رغبة بأن أمشي»، قلتُ ماداً له يدي.

أذعن للأمر. تابعتُ سيارته المرسيدس بالنظر، شاعراً بالندم لفكرة أني خنتُ صديقاً. ثم اتجهتُ في الطريق المؤدي للبيت، ولم تلبث أفكاري أن عادت لتلك الفتاة التي تفتَّحتْ فيها الرغبةُ بتدمير نفسها، مثل زهرة سوداء.

قلتُ لنفسي: وفي أحد الأيام، بدلاً من أن تعود إلى البيت بعد العمل، مشتْ إلى خارج المدينة. لم ترَ شيئاً حولها، لم تعرف هل الفصل صيف أم خريف أم شتاء، هل تُحاذي شطاً أم مصنعاً. في الواقع، لقد مضى عليها وقت طويل منذ أن كفَّتْ عن العيش في هذا العالم. لم يكن لها عالم آخر سوى روحها.

15

لم تكن ترى شيئاً حولها، لم تعرف هل الفصل صيف أم خريف أم شتاء، هل تحاذي شطاً أم مصنعاً. راحت تمشي، وإن مشت، فلأن الروح حين يعاركها القلق، تطالب بالحركة، لاتستطيع البقاء في مكانها، لأنها عندما تبقي بلا حراك، يصبح الألم مخيفاً. كما يحدث حين تؤلمك أسنانك ألماً شديداً: شيء ما يدفعك إلى الدوران في دوائر من طرف الغرفة حتى طرفها الآخر، لايوجد أي سبب عقلاني لهذا الأمر، لأن الحركة لاتستطيع أن تقلل الألم، غير أن السن المريضة تطلب منك بإلحاح، دون أن تعرف لماذا، أن تبقى في حالة حركة.

إذن، راحت الفتاة تمشي، ووصلت إلى طريق كبير تسير فيه السيارات واحدة خلف الأخرى، راحت تمشي في الممر الجانبي على حافة الطريق، من طرف إلى طرف، دون أن تدرك شيئاً، وهي تسبر أغوار روحها التي تعكس لها صورَ الإذلال ذاتها دوماً. لم يكن بمقدورها إبعاد نظرها عنها. ومن وقت لآخر فقط، حين تمر دراجة مدوية، تَجرح فرقعتُها طبلتي أذنها، تنتبه إلى أن العالم الخارجي موجود، لكن هذا العالم ليس له أي معنى، إنه حيز فارغ ليست له من أهمية أخرى سوى أنه يسمح لها بأن تمشي وتنقل روحها المتألمة من مكان إلى آخر أملاً بتخفيف عذابها.

بدأت منذ زمن طويل تفكر بتعريض نفسها للدهس بِسيارة. لكن السيارات تسير بأقصى سرعتها وتسبب لها الخوف. السيارات أقوى منها ألف مرة. ولم تكن تدري أين تجد الشجاعة لتلقي بنفسها تحت عجلاتها. ربما كان عليها أن تلقي بنفسها فوقها، في وجهها، وتنقصها الشجاعة للقيام بذلك مثلما نقصتها عندما أرادت الصراخ في وجه رئيس قسمها الذي وجَّهَ لها انتقادات ظالمة.

انطلقت عند الغسق، والآن حلَّ الليل، تمزقت قدماها وعرفت

أنها أضعف من أن تذهب أبعد من ذلك. في لحظة التعب تلك، شاهدت كلمة ديجون فوق لافتة ضخمة مضاءة.

نسيت تعبها في الحال، كما لو أن هذه الكلمة تُذَكِّرُها بشيء ما. حاولت جهدها أن تلتقط ذكرى عابرة: ذكرى شخص من ديجون، أو شيء مسلٍ حدث في ديجون ورُوِيَ لها. وأقنعت نفسها فجأةً أن الحياة جميلة في تلك المدينة، وأن سكانها ليسوا مثل الناس الذين عرفتهم حتى ذلك الوقت. كان ذلك مثل موسيقى راقصة دوت في قلب الصحراء، مثل نبع ماء فضي انبثق في مقبرة.

نعم، ستذهب إلى ديجون! راحت تشير للسيارات، لكن السيارات تمر دون أن تتوقف وتبهر بصرها بأضوائها. يتكرر دوماً الوضع نفسه الذي لم تستطع الإفلات منه: توجهت إلى شخص ما، نادته، كلمته، صرخت له بشيء ما، لكن أحداً لم يسمعها.

إنها ترفع يدها منذ نصف ساعة كاملة بلا جدوى: لم تكن السيارات تتوقف. ومن جديد غرقت المدينة المضاءة، مدينة ديجون الفرحة، والفرقة التي تعزف الموسيقى الراقصة، في الظلمات. راح العالم ينسحب مجدداً منها وعادت إلى أعماق روحها التي يحيط بها الفراغ فقط.

وصلت إلى نقطة يتفرع فيها من الطريق الكبير طريقٌ أصغر. توقفت: لا، لافائدة من سيارات الطريق السريع: لا تستطيع دهْسَها ولا أَخْذَها إلى ديجون. غادرت طريق السيارات وسلكت الطريق الصغير الأكثر هدوءاً.

16

كيف نعيش في عالم لانتفق معه؟ كيف نعيش مع الناس عندما لانجعل من آلامهم وأفراحهم آلاماً وأفراحاً لنا؟ عندما نعرف أننا لسنا ممن ينتمون إلى عالمهم؟

فكرت آنييس أمام مقود سيارتها: الحب أو الدير. الحب أو الدير: وسيلتان لدى الإنسان لرفض الكومبيوتر الإلهي. للإفلات منه.

الحب: في الماضي تخيلت آنييس هذا النوع من الامتحان: يسألونك إذا كنت تحب أن تستيقظ بعد الموت لتحيا حياة جديدة. إذا كنت تحب ذلك حقاً، فإنك لاتقبل إلا بشرط التواجد مع الشخص الذي أحببته. ليست الحياةُ قيمةً بالنسبة لك إلا بشرط، ولاتصلح إلا إذا سمحت لك أن تعيش حُبَّك. يمثل الشخص المحبوب بالنسبة لك أكثر مما تمثله الخليقةُ كلها، أكثر من الحياة. هذه بالطبع شتيمة ساخرة بحق الكومبيوتر الإلهي، الذي يعتبر نفسه قمةَ كل الأشياء، ومالِكَ معنى الكائن.

لكن معظم الناس لم يعرفوا الحب، ومن بين الذين يعتقدون أنهم عرفوه، قلائل جداً منهم يتجاوزون الامتحان الذي اخترعته آنييس بنجاح؛ سيركضون وراء الوعد بحياة أخرى دون وضع أدنى شرط؛ سيفضّلون الحياة على الحب وسيقعون بملء إرادتهم في شبكة عنكبوت الخالق.

إذا لم يكن متاحاً للإنسان أن يعيش مع الشخص المحبوب ويُخضِع كل شيء للحب، تبقى أمامه وسيلة أخرى للإفلات من الخالق: الذهاب إلى دير. تذكرت آنييس جملة: «انسحبَ إلى دير بارم للشارترييين». طوال النص لم يتعلق الأمر بأي دير حتى تلك اللحظة. لكن تلك الجملة الوحيدة في الصفحة الأخيرة، هي مع ذلك من الأهمية بحيث استمدَّ منها ستاندال عنوان روايته؛ لأن غاية جميع مغامرات فابريس دِل دونغو هي دير الشارترييين: المكان البعيد عن العالم وعن الناس.

في الماضي، كان الأشخاص غير المتفقين مع العالم والذين لم يجعلوا من آلامه وأفراحه آلاماً وأفراحاً لهم، يدخلون الدير. ولكن بما أن عصرنا يرفض الاعتراف للناس بحق عدم الاتفاق مع العالم، فقد انتهى أمر الأديرة التي يمكن لشخص مثل فابريس أن يلجأ إليها. لم تعد هناك أماكن بعيدة عن العالم وعن الناس. بقيت منها الذكرى فقط: بقي مَثَلُ الدير، حُلُم الدير، دير الشارتريين. انسحبَ إلى دير بارم للشارتريين. سرابُ الدير. ومن أجل ذلك السراب اعتادت آنييس، منذ سبعة أعوام، الذهاب إلى سويسرا. من أجل ديرها، دير الدروب البعيدة عن العالم.

تذكرت لحظةً غريبة عاشتها ذلك اليوم بالذات، في نهاية بعد الظهيرة، عندما ذهبت لتتنزه مرة أخيرة في الريف. عندما وصلت قرب جدول، تمددت فوق العشب. بقيت ممددة وقتاً طويلاً هناك، مُعتَقِدةً أنها تشعر بالتيار يخترقها حاملاً معه كل عذاب وقذارة: أناها. كانت لحظةً غريبة لاتُنسى: نسيت أناها، فقدَتْ أناها، تحررت منها، وهناك كانت السعادة.

خلقت لديها هذه الذكرى فكرةً غامضة خاطفة لكنها مع ذلك هامّة (ربما الأهم بين جميع الأفكار) إلى درجةٍ جعلتْ آنييس تحاول إمساكها بكلمات:

ما لايُطاق في الحياة، ليس أن تكون، بل أن تكون أناكَ. أدخَلَ الخالقُ بفضل كمبيوتره مليارات من الأنا مع حيواتها إلى العالم. لكنَّ بوسعنا، إلى جانب كل هذه الحيوات، أن نتخيل كائناً أكثر أوَّليةً كان موجوداً قبل أن يبدأ الخالق بالخلق. كائن لم يمارِس الخالِقُ ولايُمارِس عليه أي تأثير. راحت آنييس، وهي ممددة فوق العشب، مختَرقة بالغناء الرتيب للجدول الذي يجرف أناها، قذارةَ أناها، تشارك في ذلك الكائن الأولي الذي يتجلى في صوت الزمن الراكض وزرقة السماء؛ باتت منذ الآن تعرف أنه لايوجد شيء أجمل.

طريق المقاطعة التي تسير عليها الآن هادئ؛ والنجوم البعيدة، البعيدة إلى ما لانهاية تتلألأ. قالت آنييس لنفسها:

العَيْش، ليس في ذلك أية سعادة. أن تعيش: هو أن تحمل أناكَ المتألمة عبر العالم.

أما الكينونة، فالكينونة سعادةٌ. أن تكون: يعني أن تتحول إلى نبع، إلى فُسقيّة من الحَجَر يهطل فيها الكون مثل مطرٍ دافئ.

17

مشت الشابة طويلاً أيضاً، وهي تترنح بقدمين مرضوضتين، ثم جلست على الأسفلت وسط القسم الأيمن من الطريق. رأسها غائر في كتفيها وأنفها فوق ركبتيها، كوّرَتْ ظهرَها وأشعَرَتْها فِكرَةُ تَعريضِهِ للمعدن، لصفائح الحديد والفولاذ، للصدمةِ، بأنه يحترق. تَكَبْكَبَتْ على نفسها مُمعِنةً أكثر فيٍ حَفْرِ صدرها المسكين والنحيل الذي يرتفع فيه لهيبُ الأنا المتألمة التي تمنعها من التفكير بشيء آخر سوى نفسها. كانت تتمنى أن تسحقها الصدمةُ وينطفئ ذاك اللهيب.

حين سمعت ضجةَ سيارة تقترب، تكبكبت أكثر على نفسها، بات الضجيج لايُطاق، لكنها بدلاً من الصدمة المنتظرة لم تشعر إلا بهبَّةٍ عنيفة إلى يمينها، جعلَتْها تدور قليلاً حول نفسها. سُمع صرير عجلات ثم فرقعة هائلة. لم ترَ شيئاً لأنها أبقَتْ عينيها مغمضتين ووجهها منغرزاً بين ركبتيها، وكانت على الأكثر منذهلة من أنها ماتزال حيةً وجالسة كما في السابق.

التقطت من جديد صوت محرك يقترب، فالتصقت هذه المرة بالأرض. كان الاصطدام قريباً جداً، تَلَتْهُ في الحال صرخة، صرخة لاتوصف، صرخة مرعبة جعلتْها تقفز على قدميها. بقيت واقفةً وسط الطريق المقفر. وعلى بعد زهاء مئتي متر شاهدت ألسنة لهب بينما ماتزال تتصاعد من نقطة أقرب، من الهوة المجاورة للسماء، الصرخةُ المرعبة ذاتها.

كانت تلك الصرخة مُلحَّةً ومخيفةً إلى درجة أن العالم المحيط بها، العالم الذي فقدَتْهُ، عادَ حقيقياً، متعدد الألوان، مُعمِياً للبصر، وصائتاً. ومن وقفتها وسط الطريق، باعَدَتْ بين ذراعيها وانتابها فجأةً إحساس بأنها كبيرة، قادرة، إحساس بأنها قوية؛ وعاد إليها العالم، هذا العالم المفقود الذي يرفض الاستماع إليها، عاد إليها صارخاً، وكان الأمر جميلاً ورهيباً إلى درجة أنها أرادت بِدَوْرِها

أن تصرخ، ولكن عبثاً، لأن صوتها خَمد في حلْقها ولم تستطع إيقاظه.

بهرتها سيارة ثالثة بأضواء مصابيحها. أرادت الابتعاد إلى مكان آمن، لكنها لم تعرف إلى أية جهة تقفز؛ سمعت صرير عجلات، لقد تجنّبتها السيارة وحصل الاصطدام. عندئذٍ استيقظ الصراخ الذي انحبس في حلقها. ومن الهوة، في المكان نفسه دوماً، تصاعدت وَلْوَلَةٌ متّصِلة، راحت أخيراً تردُّ عليها.

ثم أدارت ظهرها وفرّت. فرت وهي تولول، مفتونةً من أن صوتها الضعيف جداً يستطيع إطلاق صرخة بهذه القوة. في المكان الذي يلتقي فيه طريق المقاطعة بطريق السيارات، ينتصب جهاز هاتف. رفعت سماعة الجهاز: «ألو! ألو!» أجاب صوتٌ في الطرف الآخر للخط. قالت: «هناك حادث!». سألها الصوتُ أين، ولكنها لم تستطع تحديد المكان فمضت راكضةً باتجاه المدينة التي غادرَتْها بعد الظهيرة.

18

قبل بضع ساعات، شرح لي آفناريوس بإلحاح ضرورة اتباع نظام صارم في فزر العجلات: أولاً الأمامي اليميني، ثم الأمامي اليساري، ثم الخلفي اليميني، ثم الأربعة. لكن تلك لم تكن سوى نظرية مخصصة لإدهاش مُستمِعيّ أنصار البيئة أو صديقٍ سريع التصديق. في الواقع، كان آفناريوس يعمل دون أي نظام. يركض في الشارع، ومن وقت لآخر، وفق مايمليه عليه خيالُه، يُخرِج سكينه لكي يغرزه في أقرب دولاب إليه.

شرحَ لي في المطعم بأنه يجب إعادة السكين إلى مكانه تحت السترة بعد كل ضربة، وتعليقه في الحزام والاستمرار في الركض بيدين حرتين. من جهة نكون أكثر ارتياحاً في الركض، ومن جهة أخرى نضمن سلامتنا: الأفضل ألا ندع أحداً يرانا نحمل بيدنا سكيناً. لهذا يجب أن تكون الضربةُ عنيفة ومقتضبة، وألا تأخذ أكثر من بضع دقائق.

ولكن للأسف، بقدر ما بدا آفناريوس قطعياً في النظرية، بدا في الممارسة مهمِلاً وبلا منهجٍ، وميالاً بشكلٍ خطِرٍ للتصرف على هواه. بعد أن فزر دولابين (بدلاً من أربعة) في شارع مقفر، وقفَ وراح يركض وهو يلوّح بالسكين، محتقراً كل قواعد السلامة. السيارة التي يتوجه إليها الآن تقف في زاوية الشارع. مدَّ ذراعه وهو مايزال على مسافة أربعة أو خمسة أمتار من الهدف (خرق آخر للقواعد: التصرف قبل الأوان!) وفي اللحظة ذاتها التقطت أذنُهُ اليسرى صرخةً. راحت امرأةٌ جمَّدَها الرعبُ تتفرّس فيه. لابد أنها ظهرت عند الزاوية، بالضبط في اللحظة التي كان فيها آفناريوس المندفعُ نحو هدفه، يركّز كلَّ انتباهِهِ على حافة الرصيف. جمدَ أحدهما أمام الاخر، وبما أن آفناريوس لم يكن أقل تَجَمُّداً بسبب الهَزَّة، فقد أصاب الشَّللُ ذراعَهُ المرفوعة. أما المرأة فلم تستطع إبعاد نظرها عن السكين المرفوعة، وأطلقت صرخةً جديدة. عاد آفناريوس

أخيراً إلى رشده وأعاد تعليق السكين في الحزام تحت سترته. ولأجل تهدئة المرأة ابتسم وسألها: «كم الساعة؟»

كما لو أن هذا السؤال أفزع المرأة أكثر من السكين، فأطلقت صرخة رعب ثالثة.

وبينما بدأ بعض المسرنمين يظهَرون فجأةً، ارتكب آفناريوس غلطة قاتلة. لو أنه أخرج سكينه ثانيةً وأشهرَهُ بهيئة ضارية لاسترجعت المرأةُ ملَكاتها وركضتْ يتبعها جميع الموجودين عرَضاً من المارة. لكنه صمم على أن يتصرف كأنّ شيئاً لم يحدث، فكرر بكياسة: «هلاّ تفضّلتِ وأخبرتني كم الساعة؟»

رأت المرأةُ أن المارة يقتربون وأنه ليست لدى آفناريوس نوايا سيئة، أطلقت للمرة الرابعة صرخة مخيفة، ثم اشتكت بصوت قوي، مُشهِدَةً كل الذين يستطيعون سماعها: «هددني بسكين! أراد أن يغتصبني».

فتح آفناريوس ذراعيه بحركةٍ بَراءةٍ تامة، وقال: «كانت رغبتي الوحيدة هي معرفة الوقت بالضبط».

خرج من الدائرة التي تشكّلَتْ حولهما رجل قصير يرتدي زياً رسمياً، شرطي. سأل عمّا يحدث. كررت المرأة بأن آفناريوس أراد اغتصابها.

اقترب الرجل القصير خجِلاً من آفناريوس الذي أعلن بصوت قوي وهو يصلح وضع قامته المهيبة: «أنا البروفسور آفناريوس!»

أحدثت هذه الكلمات، مثلما أحدثَ الكبرياء الذي قيلت به، تأثيراً كبيراً على الشرطي، وبدا مستعداً تماماً لأنْ يطلب من الناس التفرُّق وتَرْك آفناريوس يمضي.

لكن المرأة بدت عدوانيةً بعد أن تبدّدَ خوفُها، فصرخت: «وحتى لو كنتَ البروفسور كابيلاريوس، لقد هددتَني بسكين!»

على بعد بضعة أمتار، انفتحَ باب وخرج رجل إلى الشارع. راح يمشي بطريقة عجيبة، مثل مسرنَم، وتوقف في اللحظة التي أخذ فيها

آفناريوس يشرح بصوت حازم: «لم أفعل شيئاً سوى أنني رجوتُ السيدة أن تخبرني كم الساعة».

كما لو أن المرأة شعرت بأن وقار آفناريوس يُكسِبُهُ تَعاطُفَ المارة، صرخت في وجه الشرطي: «إنه يحمل سكيناً تحت سترته! خبَّأهُ تحت سترته! سكين ضخم! يكفي أن تفتشه!»

هز الشرطي كتفيه وسأل آفناريوس وهو يكاد يعتذر: «هل تتكرم وتفك أزرار سترتك؟»

بقي آفناريوس لحظةً منذهلاً. ثم أدرك أن لاخيار أمامه. فك أزرار سترته ببطء وفتحها، كاشفاً للجميع منظومة الأحزمة البارعة المحيطة بصدره وسكين المطبخ المخيفة المعلقة في قطعة من الجلد.

أطلق المارة شهقة انذهال، بينما راح المسرنم يقترب من آفناريوس ليقول له: «أنا محام. هذه بطاقتي إذا احتجت لمساعدة. كلمة واحدة فقط. لستَ مجبراً إطلاقاً أن تجيب عن أسئلتهم. بوسعك أن تطلب حضور محامٍ منذ بداية التحقيق».

أخذ آفناريوس البطاقة ودسها في جيبه. أمسكه الشرطي من ذراعه والتفت نحو الناس: «تحرّكوا! تحرّكوا!»

لم يبد آفناريوس أية مقاومة. عرف أنه قيد التوقيف. منذ أن رأى الناسُ سكين المطبخ الكبيرة معلقة في بطنه كفوا عن إبداء أي تعاطف نحوه. بحث بعينيه عن الرجل الذي قال له بأنه محام وأعطاه بطاقته. لكن الرجل أخذ يبتعد دون التفات: اتجه نحو سيارة واقفة، وضع المفتاح في القفل. ووجد آفناريوس الوقتَ لكي يراهُ وهو يتردد ويجثو على ركبتيه قرب إحدى العجلات.

في تلك اللحظة أمسك الشرطي آفناريوس من ذراعه بقوة وجَرَّهُ بعيداً.

تأوّهَ الرجلُ بحسرةٍ قرب سيارته: «يا إلهي!» وسرعان ماراح جسده كله يهتز من النشيج.

19

صعد من جديدٍ إلى بيته دامعاً وهرع نحو الهاتف. أراد أن يطلب سيارة أجرة. قال له صوتٌ خارق النعومة على الجهاز: «سيارات الأجرة الباريسية. لحظة من فضلك، ابقَ على الخط..»، ثم سُمعت موسيقا من السماعة، جوقة نساء مرحة مع آلات. وبعد لحظة طويلة توقفت الموسيقا، ومن جديد رجاهُ الصوتُ الناعم أن يبقى على الخط. أراد أن يصرخ بأنه ليس لديه صبر على الانتظار، بأن زوجته تموت، لكنه يعلم أن الصراخ لامعنى له لأن الصوت في طرف الخط مسجّلٌ على كاسيت ولن يسمع أحدٌ احتجاجاته. ثم صدحت الموسيقا مجدداً، جوقة من النساء، زقزقة، آلات، وبعد انتظار طويل سمع صوت امرأةٍ عرف أنه حقيقي لأنه لم يكن ناعماً على الإطلاق، بل منفّراً جداً ونافد الصبر. عندما قال بأنه يحتاج لسيارة تقلُّهُ حوالى مئة كيلومتر عن باريس، أجاب الصوت بالنفي في الحال، وعندما حاول أن يشرح أنه بحاجة ماسة لسيارة أجرة، دوّت في أذنه من جديد الموسيقا المرحة والآلات وزقزقة النساء، ثم وبعد لحظة طويلة دعاهُ الصوتُ الناعم المسجّل للصبر والانتظار على الخط.

أغلق السماعة وطلب رقم مساعده. وبدلاً من المساعد أتاهُ صوتُهُ المسجل في طرف الخط: «أنا سعيد أنكم تذكرتم أخيراً بأنني موجود. لايمكنكم أن تعرفوا إلى أي حد أنا آسف لعدم استطاعتي أن أكلمكم، لكنكم إذا تركتم لي رقم هاتفكم سأتصل بكم بكل سرور حالما يكون ذلك ممكناً..».

«الحقير»، قال وهو يغلق الخط.

لماذا بريجيت ليست في البيت؟ كان المفروض أن تعود منذ زمن، قال لنفسه للمرة المئة، وذهب يلقي نظرة على غرفتها، وهو يعلم بأنه لن يجدها فيها.

بمن يمكنه الاتصال أيضاً؟ بِـ لورا؟ ماكانت لتتردد قطعاً بإعارته سيارتها، لكنها ستُلِحُّ لكي ترافقه، وهذا مالايستطيع قبوله: قطعت آنييس علاقتها مع أختها ولم يشأ بول أن يفعل شيئاً ضد رغبتها.

عندها تذكَّرَ برنار. فجأةً، بدت له أسبابُ خلافتهما تافهة على نحو يدعو للسخرية. شكَّلَ الرقم، وكان برنار هناك. طلب منه بول أن يعيره سيارته، فقد سقطت آنييس بسيارتها في هوة، وأبلغته الطوارئ بذلك للتو.

«أنا قادم حالاً»، قال برنار، وشعر بول في تلك اللحظة بأنه مليء بالحب لصديقه القديم. أراد أن يعانقه ويبكي على صدره.

كان سعيداً أن بريجيت ليست في البيت. تمنى ألا يراها عندما تأتي لكي يذهب بمفرده إلى آنييس. فجأةً اختفى كل شيء، شقيقة زوجته، ابنته، العالم بأسره، لم يبق أحد سواه مع آنييس، ولم يكن يريد شخصاً ثالثاً بينهما. آنييس، لم يكن يشكُّ بأنها تموت. لو لم تكن في حال ميئوس منها لما اتصلوا به في منتصف الليل من مشفى في الضواحي. منذ الآن أصبح همُّهُ الوحيد هو أن يصل في الوقت المناسب، أن يعانقها مرة أخرى. وباتت رغبته بعناقها ملحَّةً. تمنى قبلةً، قبلة أخيرة، قبلة نهائية تسمح له بأن يلتقِط، كَمَنْ يلتَقِطُ في شبكة، ذلك الوجه الذي يوشك أن يختفي ولن يبقى منه سوى الذكرى.

لم يعد أمامه سوى الانتظار. راح بول يرتب مكتبه مندهشاً من قدرته على الانصراف، في لحظةٍ مشابهة، إلى نشاط بهذا القدر من السخف. ما أهمية إن كان مكتبه مرتباً أم لا؟ ولماذا أعطى بطاقته لشخص مجهول في الشارع قبل بضع دقائق؟ لكنه كان عاجزاً عن التوقف: رتب كتبه فوق زاوية من الطاولة، كَوَّرَ أغلفة الرسائل القديمة وألقى بها في سلة المهملات. قال في نفسه إن الإنسان يتصرف بالفعل على هذا النحو عندما تصيبه مصيبة: يتصرف مثل

المسرنم. تسعى قوةُ العَطالة في الأشياء اليومية لإبقائه على خطوط الحياة.

نظر إلى ساعته. لقد سبَّبَتْ له العجلاتُ المفزورةُ نصفَ ساعةٍ من التأخير. راح يهمس لِ برنار: أسرِعْ، أسرِعْ، لا أريد ان تجدني بريجيت هنا، أريد الذهاب لوحدي والوصول في الوقت المناسب.

لكن الحظ لم يحالفه فقد وصلت بريجيت قبل وصول برنار بالضبط. تعانق الصديقان القديمان، عاد برنار إلى بيته وركب بول سيارة بريجيت. تركت له المقود وانطلقا بأقصى سرعة.

20

شاهدتْ آنييس قامةً منتصبة وسط الطريق، فتاة أضاءها فجأةً مصباحٌ قوي، تفتح ذراعيها كأنها ترقص الباليه. كان ذلك مثل ظهور راقصة تسحَب الستار على المشهد، لأنه لايوجد شيء بعده، ولم يبقَ من كل العرض الذي تمّ نسيانه دفعة واحدة سوى هذه الصورة النهائية. ثم لم تعد تشعر بشيء سوى التعب، تعب هائل جداً، شبيه ببئر عميق، بحيث اعتقدَ الأطباءُ والممرضات أنها بلا وعي، في حين أنها كانت تحس وتدرك بصفاء ذهنٍ مفاجئ أنها على وشك الموت. بل تمكّنتْ حتى من أن تندهش لعدم شعورها بأي حنين، أي أسف، أي شعورٍ بالرعب، لاشيء مما اقترن لديها، حتى ذلك اليوم، بفكرةِ الموت.

ثم رأت أن ممرضة تنحني لكي تهمس لها: «زوجكِ في الطريق. إنه قادم ليراكِ. زوجك».

ابتسمت آنييس. ولكن لماذا ابتسمت؟ عاد إلى ذاكرتها شيءٌ من ذلك المشهد المنسي: نعم، إنها متزوجة. ثم ظهر أيضاً اسم: بول! نعم بول. بول. بول. وابتسمت ابتسامةَ اللقاء المفاجئ بكلمة مفقودة. مثلما يحدث عندما يوضع أمامك الدب المصنوع من المخمل، الذي لم تَرَهُ منذ خمسين عاماً، وتتعرف عليه.

بول، راحت تكرر لنفسها مبتسمةً. بقيت الابتسامة على شفتيها حتى عندما نسيت سببها. كانت متعَبَةً وكل شيء يتعبها. وكانت على الأخص لاتحتمل أية نظرة. أبقَتْ عينيها مغمضتين حتى لاترى شيئاً أو أحداً. وبسبب تعبها وضيقها من كل مايحدث حولها كانت تتمنى ألا يحدث شيء.

ثم تذكّرت: بول. ماذا قالت الممرضة إذن؟ بأنه قادم؟ فجأةً، أصبحت ذكرى المشهد المنسي، المشهد الذي هو حياتها، أكثر وضوحاً. بول. بول قادم! في هذه اللحظة تمنّتْ بعنف ولَه ألاّ يراها

ثانيةً. إنها تعبة ولاتريد أية نظرة. لا تريد نظرةَ بول. لا تريد أن يراها تموت. عليها أن تُسرِع.

تكرر الوضعُ الأساسي في حياتها مرة أخيرة: هي تركض، وهناك من يلاحقها. بول يلاحقها. ومنذ الآن لم يعد بين يديها شيء. لا فرشاة ولا مشط ولا شريط. إنها عزلاء، عارية، بالكاد يغطيها نوع من الكفن الأبيض الخاص بالمشافي. هاقد دخلت وراء الخط الأخير المستقيم حيث لايستطيع شيء أن يأتي لمساعدتها، حيث لاتستطيع الاعتماد إلا على سرعة ركضها. من سيكون الأسرع؟ بول أم هي؟ موتُها أم وصول بول؟

أصبح التعب أكثر عمقاً وتكوَّنَ لدى آنييس انطباع بأنها تبتعد بأقصى سرعتها، كما لو أن السرير قد دُفِع به إلى الوراء. فتحت عينيها ورأت ممرضةً ببلوزة بيضاء. وجهها يشبه ماذا؟ لم تعد آنييس تميزه. وعادت هذه الكلمات إلى ذاكرتها: «هناك لاتوجد وجوه».

21

رأى بول وهو يقترب من السرير الجسدَ المغطى بملاءة حتى أعلى الرأس. أعلنت لهما ممرضة ترتدي بلوزة بيضاء: «توفيت منذ ربع ساعة».

القدْرُ القليل من الوقت الذي كان يفصله عن لحظات آنييس الأخيرة فاقَمَ شعورَهُ باليأس. سبقَتْهُ بخمس عشرة دقيقة. نَقَصَتْهُ خمس عشرة دقيقة لكي يُكمِل حياتَهُ الخاصة التي بقيت فجأةً مقطوعةً مبتورةً على نحو عبثي. بدا له أنها طيلة حياتهما المشتركة لم تكن له حقيقةً أبداً، أنه لم يملكها أبداً، وأنه لكي يكمل قصةَ حبهما وينجزها كانت تنقصه قبلة أخيرة، قبلة أخيرة من أجل الاحتفاظ بآنييس حيةً عبْرَ شفتيها، من أجل الاحتفاظ بها بين شفتيه.

رفعت المرأة ذات البلوزة البيضاء الملاءةَ. فرأى الوجه الأليفَ، شاحباً وجميلاً، ومع ذلك، مختلفاً تماماً: كانت الشفتان، رغم أنهما ماتزالان هادئتين، ترسمان خطاً لم يعرفه قط. لم يفهم تعبير ذلك الوجه. كان عاجزاً عن الانحناء فوقها وتقبيلها.

وبجانبه انفجرت بريجيت بالنشيج وراحت ترتجف وهي تضع رأسها على صدر بول.

نظر إلى الوجه ذي الجفنين المغمضين: لم تكن تلك الابتسامة الغريبة التي لم يرها من قبل أبداً موجهة لِبول، كانت هذه الابتسامة موجهة لشخص لايعرفه بول. إنها غير مفهومة بالنسبة له.

فجأةً أمسكت المرأةُ ذات البلوزة البيضاء بول من ذراعه، كان على وشك أن يغمى عليه.

الفصل السادس
ميناء الساعة

1

بالكاد يولد الطفل فيبدأ بِمَصِّ حلمة أمه. وحين تفطمه الأم يمصُّ إبهامه.

سأل روبنس يوماً إحدى السيدات: «لماذا تتركين ابنك يمص إبهامه؟ لقد أصبح في العاشرة!» فغضبت: «أنا أحرص جيداً ألاّ أمنعه من ذلك، لأنه يطيل فترة احتكاكه بثدي الأم! هل تريدهُ أن يُصدم؟»

هكذا يمص الطفل إبهامه حتى الثالثة عشرة، العمر الذي ينتقل فيه بلطفٍ من الإبهام إلى السيجارة.

لاحقاً، عندما مارس روبنس الحب مع تلك الأم التي دافعت عن حق ولدها بالمصّ، وضع لها إبهامه بالذات فوق شفتيها، راحت تلحسه وهي تُدير رأسَها ببطء يميناً ويساراً. راحت تتخيل، مغمَضةً العينين، أن رجلَيْن يضاجعانها.

تمثل هذه القصة الصغيرة تاريخاً هاماً لِروبنس، لأنها جعلته يكتشف طريقة لاختبار النساء: يضع إبهامه فوق شفاههن ويراقب ردود أفعالهن. النساء اللواتي يلحسنه يجذبهنَّ الحب الجمعيِ بلا ريب. وأولئك اللواتي لايثير فيهنَّ الإبهام أي شعور، لاأمَلَ في استجابتهن للإغراءات المنحرفة.

واحدة من النساء اللواتي انكشفت ميولُهُن التهتُّكية في «اختبار الإبهام» كانت تحب روبنس بالفعل. بعد ممارسة الحب أمسكت إبهامه لتطبع عليه قبلة خرقاء تعني: الآن، أريد أن يعود إبهامُكَ إبهاماً، فبعد كل ماتخيلتُهُ أنا سعيدةٌ بوجودي هنا معك، أنا وأنت وحدنا.

تحولات الإبهام، أو: كيف تتحرك العقارب على ميناء ساعة الحياة.

2

تدور العقارب على ميناء الساعة بشكل دائري. كذلك يبدو فَلَكُ الأبراج، كما يرسمه مُنَجِّم، على شكل ساعة. سواء صدَّقْنا التوقعات الفلكية أم لا، يُعتَبَرُ الطالع الفلكي استعارة للحياة، وينطوي، بما هو، على حكمة عظيمة.

كيف يرسم مُنجِّمٌ طالعكَ الفلكي؟ يرسم دائرةً هي صورة الكرة السماوية ويقسمها إلى اثني عشر قطاعاً كل منها يمثله برج: الحَمَل، الثور، الجوزاء، إلخ. ومن ثم يرسم في دائرة فلك الأبراج هذه، الرموز التخطيطية للشمس والقمر والكواكب السبعة في الأماكن المحددة التي تواجَدَتْ فيها هذه النجومُ لحظةَ ولادتكَ. كما لو أنه يرسم تسعة أرقام بشكل غير منتظم على ميناء ساعة مقسم بشكل منتظم إلى اثنتي عشرة ساعة. تسعة مؤشرات تجوب هذا الميناء: إنها أيضاً الشمس والقمر والكواكب، لكنها تلك التي تدور في السماء طوال حياتكَ. يتواجد كل كوكب ـ مؤشِر إذن في موقع تتجدد علاقتُهُ بلا انقطاع مع الكواكب ـ الأرقام، تلك النقاط الثابتة في برجك الفلكي.

الشكل الفريد الذي تتَّخِذُهُ النجومُ لحظةَ ولادتك هو الفكرة الرئيسية الدائمة لحياتك، هو تعريفُها الجبري والبَصمةُ التي تتركها شخصيتك؛ والنجوم المثبّتة فوق خريطة طالعك الفلكي، يشكل أحدها مع الآخر زوايا قيمتها بالدرجات ذات مغزى محدد (إيجابي، سلبي، حيادي): تخيل مثلاً أن ڤينوس العاشقة في حالة نزاع فوق خارطتك الفلكية مع مارس العدواني، أن شمسَ شخصيتك معزَّزة بقرانِها مع أورانوس القوي والمغامر؛ أن الجانب الجنسي الممَثَّل بالقمر مدَعَّم بالنجم الهاذي نبتون، وهكذا دواليك. لكن النجوم ـ المؤشرات سيُلامِسُ كلٌّ منها أثناء مشواره نقاطاً ثابتة على خارطة الطالعِ الفلكي، مُعَرِّضةً مختَلَفَ مُكَوِّنات الفكرةِ الرئيسية في حياتكَ للإضعاف أو إعطاء القوة أو التهديد. تلك هي الحياة حقاً: إنها

لاتشبه الرواية التشَرُّديَّة التي يُفاجَأ فيها البطلُ، من فصل إلى آخر، بأحداث جديدة على الدوام دون أي عنصر مشترك؛ إنها تشبه التوليفة التي يسميها الموسيقيون (تيمة)، تُرافقها تنويعات.

يسير أورانوس في السماء بخطى بطيئة نسبياً. يحتاج إلى سبع سنوات لكي يعبر برجاً. لنفترض أنه اليوم في وضع يجعله في علاقة مأساوية بشمس طالعك الفلكي الثابتة (لنقل أن البعد بينهما 90 درجة): ستعيش عاماً صعباً، وسيتكرر الموقف خلال واحد وعشرين عاماً (يكون أورانوس وقتها على بعد 180 درجة من شمسك، الأمر الذي ينطوي على المعنى المشؤوم ذاته)، لكن التكرار لن يكون إلا ظاهرياً، لأنه في اللحظة نفسها التي سيهاجم فيها أورانوس شمسكَ، ذلك العام، سيكون ساتورن (زُحَل) وڤينوس (الزهرة) فوق خارطة طالعك الفلكي على علاقةٍ هي من التناغم بحيث تمر العاصفة دون أن تشعر بها. كما لو أنكَ تصاب بالمرض نفسه، لكنك هذه المرة ستُعالَج في مشفىً خُرافيّ تجد فيه ملائكةً بدلاً من الممرضات نافدات الصبر.

يبدو أن علم التنجيم يعلِّمنا القدرية: لن تُفلِت من قدركَ! وأنا أرى أن علم التنجيم (فليكن مفهوماً أني أقصد علم التنجيم كاستعارة للحياة) يقول شيئاً أكثر دقةً: لن تُفلِت من تيمة حياتك! هذا يعني مثلاً أن من الوهم الانطلاق ثانيةً من الصفر، كما يُقال، وادعاء تأسيس «حياة جديدة»، لاشأن لها بالحياة السابقة، داخل حياتك. ستظل حياتكَ على الدوام مبنية بالمواد الأولية نفسها، بالحجارة نفسها، بالمشاكل نفسها، وما يمكن أن تعتقده في بداية الأمر «حياةً جديدة» سرعان ماسيبدو مجرد تنويعٍ على ما سبق لك أن عشته.

خارطة الطالع الفلكي تشبه الساعة، والساعة هي مدرسة الأعمال المنتهية: حالما يكمل مؤشرٌ رسم دائرة يعود إلى المكان الذي انطلق منه فتكتمل مرحلة. على ميناء خارطة الطالع الفلكي تدور تسعة مؤشرات بسرعات متباينة، دالّةً في كل لحظة على نهاية مرحلة وبداية أخرى. لايستطيع الإنسان في فتوّتِه أن يتصور الزمن

كدائرة، بل يتصوره فقط كطريق يقوده مباشرةً نحو آفاق متنوعة على الدوام؛ إنه لا يشك بعد بأن حياته لاتحتوي إلا على تيمةٍ وحيدة؛ سيدرك ذلك لاحقاً عندما تُشكِّل الحياةُ أولى تنويعاتها.

كان روبنس تقريباً في الرابعة عشرة حين اقتربت منه فتاة صغيرة لابد أن لها نصف عمره، أوقفته في الشارع لكي تسأله: «من فضلك ياسيدي، هل معك ساعة؟» كانت تلك هي المرة الأولى التي تخاطبه فيها فتاة يجهلها بالصيغة الرسمية وتدعوه ياسيدي. لقد طيَّرَهُ ذلك من الفرَح، وظنَّ أن مرحلة جديدة تنفتح في حياته. ثم نسي تلك المرحلة تماماً إلى اليوم الذي قالت له فيه امرأة جميلة: «أنت أيضاً حين كنتَ شاباً ألم تكن تعتقد..». كانت تلك هي المرة الأولى التي تتكلم فيها امرأةٌ عن شبابه على أنه من الماضي. استعاد ذهنُهُ في تلك اللحظة صورةَ الفتاة الصغيرة التي سألته قديماً عن الساعة، وأدركَ أن بين هذين الوجهين النسائيين توجد قرابة. كانا وجهين لايحملان معنى بحد ذاتهما، التقى بهما مصادفةً، ومع ذلك فإنه حالَما ربط أحدهما بالآخر بدا أنهما حَدَثَيْن حاسمَيْن على ميناء ساعة حياته.

سأقول الأمر بطريقة أخرى: لنتخيل ميناء ساعة حياة روبنس فوق ساعة عملاقة من القرن الوسيط، هي ساعة براغ مثلاً، في ساحة المدينة القديمة التي عبرتُها ألف مرةٍ فيما مضى. ترن الساعة وتنفتح نافذة صغيرة فوق مينائها، تخرج منها دمية، فتاة في السابعة تسأل كم الساعة. وعندما يصل المؤشر نفسه، ببطء شديد، وبعد سنوات كثيرة، إلى الرقم التالي، ترن الأجراس، تنفتح النافذة الصغيرة من جديد وتخرج منها دمية أخرى: امرأة تقول: «حين كنتَ شاباً...».

3

في أوج فتوّتِهِ لم يكن يجرؤ قط أن يعترف لامرأةٍ بتخيُّلاته الإيروتيكية، ويظن أن واجبه هو تحويل كل طاقته الغرامية إلى مأثرة جسدية مذهلة فوق الجسد الأنثوي. كانت شريكاته، وهنَّ لسن أقل شباباً، يشاركنه هذا الرأي. إنه يذكر على نحو غائم بأنه أثناء ممارسة الحب مع إحداهن، ولنشر إليها بحرف أ، اتخذت فجأةً شكل القنطرة مستندةً إلى عقِبيها ومرفقيها؛ وبما أنه كان مستلقياً فوقها، فقد فقَدَ توازنه وكاد يسقط من السرير. كانت هذه الحركة الرياضية بالنسبة لِ روبنس غنيَّة بالدلالات العاطفية التي هو ممتَنٌّ من أجلها لصديقته. كان يعيش مرحلته الأولى: مرحلة الصمت الرياضي.

فيما بعد، فَقَدَ ذلك الصمتَ الرياضي رويداً رويداً؛ وفي اليوم الذي سمَّى فيه أمام فتاةٍ، للمرة الأولى، جزءاً معيناً من جسدها بصوت مرتفع، اعتَبَرَ نفسَهُ شديد الجرأة. كانت جُرْأتُهُ، والحق يُقال، أقل مما يظن، لأن التعبير المستَعمل كان عبارة عن تصغير حنون أو تورية شعرية. مع ذلك، فقد أثملَتْهُ شجاعتُهُ الخاصة (فوجئ أيضاً بأن الفتاة لم تفرض عليه الصمت) وراح يستعمل الاستعارات الأكثر التباساً لأجل الكلام عن الفعل الجنسي، عبر مواربات شعرية. تلك كانت مرحلته الثانية: مرحلة الاستعارة المجازية.

في تلك الفترة كان يخرج مع ب. بعد المقدمة الشفهية (المَجازية جداً!) مارسا الحب. وحين شعرت أنها على وشك الاستمتاع لفظتْ فجأةً جملةً سمَّتْ فيه عضوَها بكلمةٍ لا لُبْسَ فيها وغير مَجازية. كانت المرةَ الأولى التي يسمع فيها هذه الكلمةَ من فم امرأة (وهو تاريخ آخر مهم فوق ساعة الطالع الفلكي). أدرَكَ، وقد فوجئ وذُهِل، بأن هذه الكلمة الفظة تتمتع بقدر من الجاذبية والقوة الانفجارية أكبر بكثير من جميع الاستعارات التي اخترعها على الإطلاق.

بعد زمن دعَتْهُ ج إلى بيتها. كانت هذه المرأة تكبرُهُ بخمسة

عشر عاماً. ردد قبل الموعد أمام صديقه م أسمى الكلمات الداعرة جميعاً (لا، لا استعارات بعد الآن!) التي ينوي قولها للسيدة ج أثناء الجماع. كان الإخفاق الذي تعرَّضَ له غريباً: فقبل أن يجد الشجاعة الضرورية قالتها هي. ذُهِل من جديد. فشجاعةُ شريكته لم تَفُقْ شجاعَتَهُ وحسب، بل إن الشيء الأشد غرابة أيضاً هو أنها استخدمت العبارات نفسها التي أمضى عدة أيام في ضبطها حرفياً. أثارت هذه المصادفةُ حماسَهُ، وردَّها إلى نوعٍ من التخاطر الإيروتيكي، أو التقارب الغامض في الأرواح. هكذا دخل بالتدريج في مرحلته الثالثة: مرحلة الحقيقة الداعرة.

ارتبطت المرحلة الرابعة، مرحلة الهاتف العربي، ارتباطاً وثيقاً بصديقه م. سُمِّيَتْ بهذا الاسم لعبةٌ لعبَ بها كثيراً بين الخامسة والسابعة من عمره: يجلس الأطفال جنباً إلى جنب، يهمس الأول بجملة طويلة للثاني الذي يهمس بها للثالث الذي يكررها للرابع، وهكذا على التوالي حتى الأخير الذي ينطق بها بصوت عالٍ، ويعم الضحك أمام الاختلاف بين جملة البدء والتحولات النهائية التي طرأت عليها. لعب روبنس و م الراشدان لعبة الهاتف العربي، وكانا يهمسان لعشيقاتهما بجمل داعرة متكلِّفة للغاية؛ وكانت النساء يُعِدْنَها دون أي شكٍ بأنهن مشتركات في اللعب. ونظراً لوجود عشيقات مشتركات (أو عشيقات يتمُ تَبادلهنَّ سراً)، بين روبنس و م، بات بوسع كل منهما أن يرسل للآخر، عبرهن، إشاراتِ صَداقةٍ مرحةً. في أحد الأيام همست امرأة، أثناء تبادل الحب، بجملةٍ كانت منمَّقةً وبعيدة الاحتمال إلى درجة أن روبنس تعرَّف في الحال على بدعةٍ ماكرة من بدع صديقه ولم يستطع كبحَ نفسه؛ فهِمَت المرأةُ ضحكَهُ المكبوت على أنه انتفاضةٌ مُحِبَّة، فتشجَّعت وكررت الجملة، وفي المرة الثالثة صرخت بها صراخاً، بحيث لمَحَ روبنس فوق جسديهما المتجامِعَينْ شبحَ صديقه ينفجر ضاحكاً.

عندها تذكَّرَ الشابةَ ب التي استخدمتْ بغتةً كلمة داعرة، في أواخر مرحلة الاستعارات. وحين عاد بالزمن إلى الوراء خطر له سؤال: هل لفظتْ تلك الكلمةَ للمرة الأولى؟ لم يشكَّ آنذاك بالأمر. كان

يعتقد أنها مغرمة به، ويظن أنها تريد الزواج منه وأنها لاتعرف أي رجل آخر. ثم بدأ الآن يفهم أنَّ رجلاً علَّمَها حتماً (بل درَّبَها) أن تلفظ تلك الكلمة قبل أن تقولها لِـ روبنس. نعم، لقد أدرك بعودته في الزمن إلى الوراء، وبفضل تجربة الهاتف العربي، أن ب كان لها بالتأكيد عشيق آخر، في الوقت الذي كانت تُقسِم له فيه على الإخلاص.

غيَّرَتْهُ تجربةُ الهاتف العربي: فقدَ الإحساس (إحساس نرزَحُ جميعُنا تحته) بأن الحب الجسدي هو لحظة من الحميمية الشاملة يلتصق أثناءها جسدان متوحدان، في عالمٍ تحوَّلَ إلى صحراء لانهائية. أصبح منذ الآن يعرف أن لحظةً مماثلة لاتُوَفِّر كثيراً من العزلة. حتى عندما يكون بين الحشد في شارع الشانزيليزيه، يكون وحيداً بصورة أكثر حميمية مما يكون عليه أثناء عناقه الأكثر سريةً لعشيقته. لأن مرحلة الهاتف العربي هي المرحلة الاجتماعية في الحب: الجميع يشارك، من خلال بضع كلمات، في عناق شخصين؛ والمجتمع يزوِّدُ السوقَ باستمرارٍ بالصور الخليعة، ويضمن انتشارها وتبادُلَها. عندئذٍ قدَّم التعريف التالي للأمَّة: مجمتع من الأفراد الذين ترتبط حياتُهم الإيروتيكية بالهاتف العربي نفسه.

لكنه التقى بعد ذلك بالشابة د الأكثر مقدرة كلامية بين جميع نسائه. اعترفتْ منذ لقائهما الثاني بتعصُّبها للاستمتاع الذاتي، وقدرتها على بلوغ المتعة وهي تقص على نفسها مغامرات ساحرة. «مغامرات ساحرة؟ أيُّ مغامرات؟ احكِ لي!» وراح يمارس معها الحب. روَتْ: مسبح، حجرات ملابس، ثقوب تخترق حاجز الخشب، النظرات التي راحت تشعر بها فوق جسدها وهي تنزع ثيابها، الباب الذي راح ينفتح فجأةً، أربعة رجال عند العتبة، وهكذا وهكذا. كانت حكاية جميلة، مبتذلة، ولم يجد روبنس أمامه إلا أن يرضى عن شريكته.

لكن شيئاً غريباً حدث له أثناء ذلك: حين يلتقي بنساء أخريات، يجد في مخيِّلتهن أجزاء من تلك الحكايات الطويلة التي حكتها له د أثناء ممارسة الحب. كثيراً ماصادَفَتْهُ الكلمةُ نفسُها، التركيبة

نفسها، رغم أن تلك الكلمة وتلك التركيبة لم تكونا اعتياديَّتَينْ على الإطلاق. كان مونولوج د الطويل مرآةً تنعكس فيها جميعُ النساء اللواتي عَرِفَهُنَّ، موسوعةً ضخمة، معجمَ لاروس في ثمانية مجلدات من الصور والتراكيب الشهوانية. في البداية فسَّرَ مونولوجَ د وِفْقَ مبدأ الهاتف العربي: تحمل الأمَّةُ بأسرها، عن طريق مئات العشاق، إلى رأس صديقته، كما يُحمَل الرحيق إلى خلية نحل، الصورَ الشهوانيةَ المدَّخَرة في أرجاء البلد الأربعة. لكنه لاحظ فيما بعد أن التفسير بعيد الاحتمال. فبعض أجزاء مونولوج د الطويل تظهر لدى نساءٍ يعرفُ يقيناً أنه لم تكن لهن علاقة غير مباشرة مع د، لأنه لا يمكن لأيِّ عشيقٍ مشترك أن يلعب دور الساعي بينهن.

عندئذٍ تذكَّر روبنس مغامرته مع ج: لقد أعدَّ لها جُملاً شهوانية، إلا أنها هي التي نَطَقَتْ بها. فَسَّرَ الأمرَ لنفسه آنذاك على أنه تَخاطُر. ولكن هل قرأتْ ج حقاً تلك الجمل في رأس روبنس؟ الشيء الأكثر احتمالاً هو أنها كانت موجودةً في رأسها هي قبل أن تعرفه بكثير. ولكن كيف أمكَنَ لكليهما أن يحملا الجُمَلَ ذاتَها في رأسيهما؟ هذا يعني أن لديهما مصدراً مشتركاً بالتأكيد. عندها خطرتْ لِ روبنس فكرةُ أنَّ جميع الرجال وجميع النساء يخترقهم المدُّ الوحيدُ نفسُه، أن النهر تحت الأرضي ذاتَهُ يحمل الصور الإيروتيكية. كل فرد يتلقى حصته من الصور، ليس من عشيق أو عشيقة كما في لعبة الهاتف العربي، بل من ذلك المدِّ اللاشخصي (العابر للأشخاص أو الذي يمر تحتهم). غير أن القول بأن النهر الذي يعبرنا، لاشخصيّ، يعني أنه لايتعلق بنا بل بِمن خلَقَنا ووضَعَهُ فينا؛ ويعني بعبارةٍ أخرى، أنه يتعلق بالله، بل هو الله، أو أحدُ تَبَدُّلاته. عندما صاغ روبنس هذه الفكرة للمرة الأولى بدث له تجديفيةً، لكنَّ مظهر التجديف تبخَّرَ فيما بعد وغاص في النهر تحت الأرضي بنوع من الخشوع الديني: انتابه شعورٌ بأننا جميعاً موحَّدون في هذا المد، ليس كأعضاء في أمة واحدة، بل كأبناء الله؛ وكلما غاص في ذلك المد انتابَهُ إحساسٌ بالتوحد مع الله في نوع من الذوبان الصوفي. نعم، المرحلة الخامسة هي المرحلة الصوفية.

4

هل تُختَزَلُ حياة روبنس إلى حكاية حبٍ جسديٍ إذن؟

يمكن في الواقع فهمها على هذا النحو؛ واليوم الذي تجلَّى لهُ ذلك فيه، يُعتَبَر أيضاً تاريخاً مهماً على ميناء الساعة.

كان وهو تلميذ، يمضي ساعاتٍ في المتحف، ينظر إلى اللوحات، ويرسم في البيت مئات لوحات الغواش، ويصنع لنفسه شهرة بين رفاقه بفضل رسومه الكاريكاتيرية للأساتذة. كان يرسمهم بقلم الرصاص لأجل مجلة التلاميذ، أو يرسمهم، أثناء الفُرص، بالطباشير فوق السبورة السوداء، الأمر الذي يثير الفرح الغامر في الصف. سمحت له تلك الفترة باكتشاف معنى الشهرة: ففي المدرسة كانوا يعرفونه، يعجبون به، ويطلقون عليه جميعاً اسم روبنس، على سبيل الدعابة. وقد حافظ طوال حياته على هذا اللقب وفرض على أصدقائه استخدامه (بسذاجةٍ غير متوقعة)، كذكرى لتلك السنوات الجميلة (سنوات شهرته الوحيدة).

انتهت الشهرة مع البكالوريا. أراد متابعة دراسته في مدرسة الفنون الجميلة إلا أنه رسب في الامتحانات. هل كان أقل مستوى من الآخرين، أم أنه لم يكن محظوظاً؟ أمر غريب ألاَّ أستطيع الإجابة عن أسئلةٍ بهذه البساطة.

اندفع إذن، بلامبالاة، في دراسة الحقوق، وهو يعزي فشله إلى صغر بلده سويسرا مسقط رأسه. وأملاً بتحقيق ميله إلى الرسم، جرَّبَ حظه مرتين: أولاً عن طريق التقدم إلى مسابقة مدرسة الفنون الجميلة بباريس، دون نجاح، ثم عن طريق عرض رسومه على مجلات مختلفة. لماذا رفضتها تلك المجلات؟ هل كانت الرسوم سيئة؟ هل كان مَن أُرسِلَتْ إليه غبياً؟ أم هل كفَّ العصرُ عن الاهتمام بالرسم؟ باستطاعتي على الأكثر أن أكرر بأني لا أملك جواباً عن هذه الأسئلة.

استسلم تعِباً من تلك الإخفاقات. يمكننا أن نستنتج بالطبع (وكان يعي الأمر) أن شغفه بالرسم والتلوين كان أقل حدة مما ظنَّ: لقد أخطأ في المدرسة إذ نسب لنفسه ميولاً فنية. أصابه هذا الاكتشاف بالخيبة في البداية، لكن سرعان ما تردَّدَ في روحه دفاعٌ عن الاستسلام مثل تَحَدٍّ: لماذا هو مضطر أن يهوى الرسم؟ ما الشيء الخليق بالثناء إلى هذا الحد في الهوى؟ ألم تولد غالبيةُ اللوحات السيئة والقصائد السيئة ببساطة لأن الفنانين يرون في شغفهم بالفن شيئاً مقدساً، يرون فيه مهمةً، واجباً (إزاء أنفسهم، وحتى إزاء الإنسانية)؟ دَفَعَهُ استسلامُهُ الخاص إلى اعتبار الفنانين والكتَّاب أناساً طَموحين أكثر من كونهم موهوبين، وتجنَّبَ منذ ذلك الوقت مرافقتهم.

مُنافِسه الأكبر ن، وهو شاب بعمره ومن المدينة نفسها وتلميذ قديم في المدرسة نفسها، قُبِلَ في مدرسة الفنون الجميلة، وما لبث، فوق ذلك، أن نال نجاحاً مرموقاً. في أيام الدراسة الثانوية اعتقد الجميع بأن روبنس أكثر موهبة بكثير من ن. فهل يعني ذلك بأن الجميع كانوا مخطئين؟ أم أن الموهبة أمرٌ يضيع أثناء المسير؟ ومثلما نظن، لاجواب على تلك الأسئلة. والمهم ليس هنا أصلاً: في الفترة التي دفعَهُ فيها فشلُهُ للتخلي نهائياً عن الرسم (فترة نجاحات ن الأولى) كانت لِ روبنس علاقة مع فتاة شابة جداً وجميلة جداً، بينما تزوج ن من آنسة غنية، قبيحة إلى درجة أن أنفاسَ روبنس كانت تنقطع في حضورها. بدا له أن هذه المصادفة مثل إشارة من القدر تدلُّهُ أين يكمن مركزُ جاذبية حياته: ليس في الحياة العامة، بل في الحياة الخاصة، ليس في متابعة طريق مهني، بل في النجاح لدى النساء. والشيء الذي بدا، بالأمس فقط، هزيمةً، تَكَشَّفَ فجأةً عن نصر مفاجئ: نعم، لقد تخلى عن الشهرة، عن النضال لِنَيْل الاعتراف (نضال باطل وحزين) لكي يكرس نفسَهُ للحياة نفسِها. حتى أنه لم يسأل نفسه عن السبب الدقيق الذي يجعل النساءَ يَكُنَّ «الحياةَ نفسَها». بدا له الأمرُ بديهياً ولاريب فيه. كان على يقين من أنه

اختار سبيلاً أفضل من زميله الذي تُرافِقُهُ فتاةٌ قبيحة. في هذه الظروف لم تكن صديقته الشابة والجميلة تجسِّدُ بالنسبة له وعداً بالسعادة وحسب، بل تجسد نصرَهُ ومجده بالدرجة الأولى. ولكي يُثبِّت هذا النصر غير المتوقع ويسبغ عليه سمةَ الشيء النهائي متعذِّرِ التغيير، تزوَّجَ من الفتاة الجميلة مقتنعاً من أنه سوف يشيع حسداً عاماً.

5

تُمثل النساءُ بالنسبة لِ روبنس «الحياةَ نفسها»، ومع ذلك فليس لديه ماهو أشد إلحاحاً من الزواج من جميلته والتخلي، بهذه الطريقة وفي الوقت ذاته، عن النساء. إنه سلوك لامنطقي، إلا أنه شائع تماماً. كان روبنس في الرابعة والعشرين من عمره. ودخل لتوِّهِ في مرحلة الحقيقة الداعرة (ذلك إذن في الفترة التي تعرَّفَ فيها منذ وقت قليل على الفتاة ب والسيدة ج)، لكن تجاربه لم تكن تُلغي اقتناعه بأنَّ هناك، فوق الحب الجسدي، يكمن الحب ذاته، الحب العظيم، القيمة الفائقة التي كثيراً ماسمع عنها وحلم كثيراً بها، لكنه لايعرف عنها شيئاً. لم يكن يشك بحقيقة: الحب تتويج للحياة، (تتويج لِ «الحياة نفسها» تلك، التي فضَّلَها على مستقبله المهني) لذلك يجب استقباله بذراعين مفتوحين ودون تسويات.

ومثلما قلتُ للتوّ كانت المؤشرات في ميناء ساعة حياة روبنس الجنسية آنذاك تشير إلى ساعة الحقيقة الداعرة، إلا أنه حين وقع في الحب انكفأ في الحال باتجاه المراحل السابقة: يصمت في السرير، أو يُسمِع خطيبته استعاراتٍ رقيقة، مقتنعاً بأن الفحش سيحملهما كليهما خارج منطقة الحب.

سأقول ذلك بطريقة أخرى: قادَهُ حبُّهُ للجميلة إلى حالةِ الصبيِّ البِكر؛ لأنه مثلما قلتُ في مناسبة أخرى، عندما يلفظ كل أوروبي كلمة «حب»، يعود، على أجنحة الافتتان، إلى حالة ماقبل المضاجعة (أو مافوق المضاجعة)، إلى الموضع الذي تألمَ فيه فرتر الشاب، وكادت تسقط فيه دومينيك، في رواية فرومانتان، عن الحصان. في اللحظة التي التقى فيها روبنس بالجميلة كان مستعداً إذن لوضع القِدْر وبداخله العاطفة فوق النار، وانتظار اللحظة التي يحوِّلُ فيها الغليانُ العاطفةَ إلى هوىً. الشيء الذي كان يعقِّد الأمور قليلاً هو العلاقة التي حافظ عليها في مدينة أخرى مع صديقة (لِنُسَمِّها ي) تكبرُهُ بثلاثة أعوام، عرِفَها قبل معرفته بجميلته بكثير، وعاشرها

بضعة أشهر أخرى. لم يكف عن رؤيتها إلا في اليوم الذي قرر فيه الزواج. لم يكن سبب القطيعة بروداً تلقائياً في عواطف روبنس إزاءها (سنعرف قريباً إلى أي حدٍ كان يحبها)، بل قناعته بأنه دخلَ مرحلةً جليلةً وفخمة من الحياة، المفروض أن يطهِّرَ الإخلاصُ فيها الحبَّ. مع ذلك، وقبل أسبوع من اليوم المقرر لزواجه (ثارت لديه بعض الشكوك حول ملاءمتِهِ)، شعرَ بحنين لا يُطاق لـ ي التي تركَها دون أدنى تفسير. وباعتباره لم يُسَمِّ علاقتَهُ بها حباً أبداً، فقد فوجئ لاشتهائه لها بهذه الحرارة، من كل قلبه وكل فكره، وكل جسده. لم يعد يطيق صبراً، فذهب لملاقاتها. تَحمَّلَ الإهانةَ أسبوعاً كاملاً أملاً بممارسة الحب معها. رجاها، توسَّل إليها، غمَرَها بِرِقَّتِهِ، بحزنه، بإلحاحه، لكنها لم تمنحه سوى مرأى وجهها الذي ارتسمت عليه تعابير الأسف. أما جسدها فلم يستطع حتى أن يلمسه.

أصيب بالإحباط والحزن وعاد إلى بيته صباح يوم زفافه بالذات. سَكِرَ أثناء المأدبة، وعند المساء قاد العروس إلى شقتهما. وبينما كان يمارس معها الحب، وقد أعماهُ السكْرُ والحنين، ناداها باسم صديقته القديمة. مصيبة! لن ينسى العينين المحدقتين فيه باندهاشٍ مُرَوِّع، أبداً! في تلك اللحظة التي راح كل شيء ينهار فيها فكَّرَ أن الصديقة المتروكة قد انتقمتْ فلَغَّمَتْ زواجَه منذ اليوم الأول. ربما فهم أيضاً، في تلك اللحظة الموجزة جداً، إلى أي حد كان ما حدث شيئاً لا يُصَدَّق، فهمَ الغباء الساخر لِزلَّة لسانه، الغباء الذي سيزيد في جَعْل الإخفاق المحتوم لزواجه أمراً لا يُطاق. إنها ثلاث أو أربع ثوانٍ رهيبة بقي خلالها منذهلاً، ثم راح يصرخ فجأةً: «إيف! إليزابيت! إنغريد!»، وعجزَ عن تَذكُّر أسماء نسائية أخرى، كرر: «إنغريد! إليزابيت! نعم، أنتِ بالنسبة لي جميع النساء! جميع نساء العالم! إيف! كلارا! جولي! أنتِ جميع النساء! أنتِ المرأة بالجمع! إنغريد! غريتشن! جميع نساء العالم فيكِ، وتحملين جميع أسمائهن!..». وسرَّع حركات المضاجعة كرياضي حقيقي في ممارسة الجنس؛ بعد بضع ثوانٍ استطاع أن يلاحظ بأن عيني

زوجته الجاحظتين راحتا تستعيدان نظرتهما الاعتيادية، وأن جسدها المتجمد بدأ يستعيد إيقاعه بانتظام مُطَمْئِن.

الطريقة التي نجا بها من الكارثة بالكاد تبدو قابلة للتصديق، ولاشك أننا نُدهَش لكون العروس الشابة أخذت تمثيليةً بهذا القدر من الجنون، على محمل الجد. لكن لنتذكّر بأن كليهما يعيشان تحت تأثير فِكر ما قبل ـ المضاجعة، الذي يقرِن الحب بالمطلق. ماهو معيار الحب الخالص في تلك المرحلة البِكرية؟ إنه كمّي محض: الحب عاطفة كبيرة جداً جداً جداً. الحب المزيف عاطفة صغيرة، والحب الحقيقي (*die wahre Liebe!*) عاطفة كبيرة جداً. ولكن أليس كل حب، صغيراً من وجهة نظر المطلق؟ بالتأكيد. لذا يريد الحبّ، لكي يثبت بأنه حقيقي، الإفلات من العقلاني، يريد التنكّرَ لكل قياس، يريد الخروج من الممكن، يريد أن يتحول إلى «هذيانات نشطة للهوى» (لنتذكّر إيلوار!)، بعبارة أخرى، يريد أن يكون مجنوناً! لذا لايمكن للحركة المفرِطة التي لا تُصدَّق أن تقدم إذن سوى المزايا. وبالنسبة لمُراقب خارجي، ليست الطريقةُ التي خرج بها روبنس من ورطته أنيقةً ولا مُقنِعة، إلا أنها، والحالة هذه، الطريقة الوحيدة التي تسمح له بتجنّب الكارثة. لقد استند روبنس بتصرُّفِهِ مثل مجنون إلى المطلق، مطلق الحب المجنون، وقد أنقذهُ ذلك.

6

إذا عاد روبنس، في حضور زوجته الفتية جداً، رياضياً شاعرياً للحب، فهذا لايعني أنه تخلى مرةً وإلى الأبد عن الألعاب الخلاعية، بل أنه أراد أن يجعل الخلاعةَ نفسَها في خدمة الحب. راح يتخيل بأنه سيعيش جميعَ التجارب التي أمكَنَ له أن يعرفها مع حوالى مئة امرأة أخرى، سيعيشها مع امرأة واحدة، في وجدٍ من أحادية الزواج. تبقى مسألة يجب حلها: بأي إيقاعٍ يجب أن تتقدم المغامرةُ الحسيةُ على طريق الحب؟ وبما أن طريق الحب طويل حتماً، طويل جداً، بلا نهاية إذا أمكَن، فقد وضع لنفسه مبدأً: أن يوقف الزمن، ألاّ يعجِّل شيئاً.

لِنَقُلْ بأنه مثَّلَ لنفسه المستقبلَ الجنسي مع جميلته على أنه صعود جبل عال. لو أنه بلغ القمة منذ اليوم الأول ماذا كان سيفعل في اليوم التالي؟ عليه إذن أن يضع خطة للصعود بحيث تشغل حياةً كاملة. هكذا، راح يمارس الحب مع زوجته بشغف حتماً، وحَمِيَّة، ولكن بطريقة كلاسيكية إذا جاز القول، متجنباً أشكال الانحراف التي تجذبه (معها أكثر مما مع أية امرأة أخرى غيرها) لكنه يؤجِّلها إلى وقت لاحق.

لم يتخيَّل أن ماحدث كان يمكن أن يحدث: راح كل منهما يضايق الآخر، ينازعه على السلطة داخل حياتهما كثنائي. راحت تطالب بحيِّز أكبر من أجل تفتُّحها الشخصي، ويتملكه الغضب لأنها لاتريد أن تقلي له البيض. وقبل أن يدركا ما الذي يحدث لهما وجدا نفسيهما مطلَّقين. تلك العاطفة الكبيرة التي زعمَ أنه أقام كل حياته على أساسها، اختفت بسرعةٍ كبيرة حملت روبنس على الشك بأنه شعر بها بالمطلق. كان تَبَخُّرُ العاطفة ذاك (تبخُّرٌ مفاجئ، سريع، سهل!) بالنسبة له شيئاً مُدَوِّخاً ولا يُصَدَّق، فَتَنَهُ أكثر مما فَتَنَتْهُ نشوةُ الحب التي عاشها قبل سنتين.

إذا كان الحاصلُ العاطفي لزواجه معدوماً، فالأحرى أن يكون

الحاصل الإيروتيكي كذلك. وبسبب الإيقاع البطيء الذي فرضَهُ على نفسه، لم يمارس مع تلك المخلوقة البديعة سوى ألعاب إيروتيكية ساذجة ومتوسطة الإثارة. ليس فقط أنه لم يبلغ قمة الجبل، بل لم يصل حتى إلى المَطَلِّ الأول. لذا أراد أن يرى الجميلةَ ثانيةً بعد الطلاق (لم تعترض: فمنذ أن كفًّا عن النزاع في سبيل السلطة عادت إليها الرغبة بلقائه)، لكي يطبِّقَ بسرعةٍ بعض الانحرافات الصغيرة التي ادَّخرها للمستقبل على الأقل. لكنه لم يطبِّق شيئاً تقريباً، لأنه اختار هذه المرة إيقاعاً سريعاً جداً، ففسَّرَتِ المطلَّقةُ الشابة (التي أراد أن ينقلها دفعة واحدة إلى مرحلة الحقيقة الداعرة) حِسِّيَّتَهُ المتلَهِّفة كدليلٍ على بذاءته الوقحة وقصور عاطفة الحب لديه، بحيث انتهت علاقات مابعد الزواج بينهما بسرعة.

باعتبار أن الزواج في حياة روبنس لم يكن أكثر من فَتْحِ قوسٍ مُعتَرِض، فإني أميل إلى القول بأن روبنس عاد بالضبط إلى النقطة التي كان عندها قبل لقائه بزوجة المستقبل، ولكن ذلك سيكون خطأً. فبعد أن عاش مرحلةَ انتفاخِ عاطفةِ الحب، عاش مرحلةَ تَنْفيسِهِ الخاليةَ من الألم ومن المأساةَ إلى هذا الحد الذي لا يُصَدَّق، عاشَها كَحالةِ كَشْفٍ مكدِّرة: إنه يعيش بشكل نهائي فيما وراء الحب.

7

الحب الكبير الذي بهَرَهُ قبل سنتين أنْساهُ الرسمَ. لكنه عندما أغلَقَ قوسَ المعترِضة الثاني على زواجه، ولاحظَ بغيظٍ كئيبٍ أنه فيما وراء الحب، بدا له تخلّيهِ عن الفن فجأةً كأنه استسلامٌ غير مبرر.

عاد يخطط في مفكرته اللوحات التي يريد رسمها. ولكنه لا يلبث أن يلاحظ بأن أي رجوع إلى الوراء أمر غير ممكن. كان يتخيل، وهو تلميذ في المدرسة، أن جميع رسامي العالم يتقدمون على الطريق الطويل نفسه: طريق ملَكي يقود من الرسم القوطي إلى رسامي النهضة الإيطاليين الكبار، ثم إلى الهولنديين، وبعد ذلك إلى دولاكروا، ومن دولاكروا إلى مانيه، ومن مانيه إلى مونيه، من بونّار (آهٍ كم كان يحب بونّار!) إلى ماتيس، من سيزان إلى بيكاسو. ولايتقدم الرسامون على هذا الطريق في فرقٍ مثل الجنود، لا، كلٌّ يسير بمفرده، إلا أن اكتشافات البعض تُلهِم الآخرين، والجميع مدركون بأنهم يمهّدون ممرات نحو مجهولٍ يشكّل هدفَهم المشترك ويوحّدهم. ثم اختفى الطريق فجأةً. كان ذلك مثل نهاية حلم جميل: نظلُّ بضع لحظاتٍ نبحث عن الصور التي شَحبَتْ قبل أن نفهم بأننا لانستطيع استعادة الأحلام. ورغم اختفاء الطريق، فإنه يبقى موجوداً في روح الرسامين على شكل رغبةٍ يتعذّر إخمادها بِ «المضي إلى الأمام». ولكن أين هو الأمام إذا لم يعد هناك طريق؟ في أي اتجاه يمكن البحث عن ذلك «الأمام» الضائع؟ أصبحت الرغبةُ بِ «الذهاب إلى الأمام» عُصابيةً لدى الرسامين؛ يبدأ الجميع بالركض في جميع الجهات، ويلتقي أحدهم بالآخر بلا انقطاع مثل عابرين مضطربين يتواجدون في الساحة نفسها من المدينة نفسها. الجميع يريدون التميُّز، ويجهد كل منهم في اكتشاف ما لم يكتشفه الآخر. ولحسن الحظ سرعان ما يظهر أناسٌ (ليسوا رسامين بل تجاراً، ومنظّمي مَعارِض يرافقهم عملاؤهم ومستشاروهم الدعائيون) فيرسون

النظام في هذه الفوضى، ويقررون ماهو الاكتشاف الذي يجب أن يعاد اكتشافه هذا العام أو ذاك. يساعد هذا النظام على بيع اللوحات المعاصرة: فتتكدَّس فجأةً في صالونات الأغنياء أنفسهم، الذين كانوا قبل عقدٍ من الزمن يسخرون من بيكاسو أو من دالي، والذين كان روبنس يحتقرهم بشدة لهذا السبب نفسه. يقرر الأغنياء أن يصبحوا على الموضة، ويطلق روبنس تنهيدة ارتياح لأنه ليس رساماً.

في أحد الأيام زار متحف الفن المعاصر في نيويورك. في الطابق الأول يُعرض ماتيس، براك، بيكاسو، ميرو، دالي، وإرنست. كان روبنس مفتوناً: ضربات الريشة فوق القماش تعبِّر عن متعة جنونية. أحياناً يتعرَّضُ الواقعُ لعملية اغتصاب عظيمة، كامرأةٍ يعتدي عليها حيوان، وأحياناً أخرى يجابه الواقعُ الرسامَ مثلما يجابه الثورُ مصارعَ الثيران. أما في الطابق الأعلى المخصص للرسم الأكثر حداثةً فقد وجدَ روبنس نفسه في قلب الصحراء: لا أثر لضربات الريشة الفرحة، لا أثر للمتعة، اختفى المصارعون والثيران، عندما لا تُقلِّدُ اللوحاتُ الواقعَ بإخلاصٍ بليد وبذيء فإنها تُقصيه. بين الطابقين يجري ليثيه(*) نهرُ الموت والنسيان. عند ذاك قال روبنس لنفسه بأنه طالما انتهى إلى التخلي عن الرسم، فذلك لسببٍ ربما يكون أعمق من مجرد قلّة الموهبة أو المثابرة: على ميناء ساعة الرسم الأوروبي تعلن المؤشراتُ منتصف الليل.

ما الذي سيفعله خيميائي عبقري إذا نُقِل إلى القرن التاسع عشر؟ ماذا سيحل بِكريستوف كولومبوس في هذه الأيام التي تؤمِّن فيها مئاتُ الشركات مهمة التنقل على الخطوط البحرية؟ ما الذي سيكتبه شكسبير في عصرٍ لم يعد للمسرح وجود فيه؟

ليست هذه الأسئلة بَلاغيةً صِرْفة. فعندما يملك إنسانٌ موهبةً

(*) ليثيه Lethe: في الأساطير الأغريقية هي نهر في الجحيم تشرب منه أرواح الموتى فتنسى حياتها السابقة تمهيداً لنقلها إلى حياة جديدة.

في نشاطٍ معينٍ أعلنت الساعةُ منتصف الليل فيه (أو لم تعلن بدايته بعد)، ماذا يحل بموهبته؟ هل ستخضع لِتَحوُّل؟ هل ستتكيَّف؟ هل سيصبح كريستوف كولومبوس مدير شركة نقل؟ هل سيكتب شكسبير سيناريوهات لهوليود؟ وهل سينتج بيكاسو صوراً متحركة؟ أم أن جميع أصحاب هذه المواهب العظيمة سينسحبون من العالم، سيذهبون إلى ديرٍ للتاريخ، إذا صحَّ القول، مليئين بالخيبة الكونيةِ لأنهم ولدوا في اللحظة غير المناسبة، خارج العصر المخصص لهم، خارج ميناء الساعة التي تشير إلى زمانهم؟ هل سيهجرون مواهبهم غير الموافقة لزمانهم مثلما هجَرَ رامبو الشعرَ في التاسعة عشرة من عمره؟

لن نحظى بإجابات على هذه الأسئلة أيضاً، لا أنتم ولا أنا ولا روبنس. هل كان روبنس الموجود في روايتي رساماً عظيماً كامناً؟ أم أنه لم يملك أية موهبة؟ هل هجر ريشتَهُ لأن قواه خانته، أم على العكس، لأنه ملَكَ القوةَ لكي يلتقط بجلاءٍ عدمَ جدوى الرسم؟ بالطبع كان يفكر بِـ رامبو الذي أحبَّ في أعماقه مقارنةً نفسه به (وإن فعل ذلك بخجل وسخرية). لم يهجر رامبو الشعرَ جذرياً ودون شفقة وحسب، بل كان نشاطه اللاحق نَفْياً تَهَكُّمِيّاً له: يقال إنه تَعاطى تجارة السلاح في أفريقيا، بل نِخاسة الزنوج. وحتى إن لم يكن التأكيد الثاني سوى افتراء، فإنه يعبر جيداً، على نحو مبالغ به، عن العنف المدمِّر للذات، والانفعال، والسُّعار، التي انقطع بها رامبو عن ماضيه كشاعر. وإذا انجذب روبنس أكثر فأكثر إلى عالم المُضاربين ورجال المال، فربما لأنه يرى أيضاً في هذا النشاط (مُصيباً أو مخطِئاً) المعاكِسَ بالذات لأحلامه كفنانٍ. في اليوم الذي أصبح فيه زميلُ دراسته شهيراً باع روبنس لوحةً سبق أن تلقاها منه كهدية. لم تجلب له هذه العملية بعض النقود وحسب، بل كشَفَتْ له طريقةً جيدة لكسب عيشه: أن يبيع للأغنياء (الذين يحتقرهم) أعمال الرسامين المعاصرين (الذين لايقدِّرُهُم).

أناس كثيرون يكسبون عيشهم عن طريق بيع اللوحات دون أن

يشعروا بأي خجل من ممارسة مهنة من هذا النوع. ألم يكن فيلاسكيز وفيرمير ورامبرانت أيضاً تجّار لوحات؟ روبنس يعلم ذلك بالطبع. لكنه إذا كان مستعداً لمقارنة نفسه بـ رامبو تاجر العبيد، فلن يقارنها أبداً بكبار الرسامين، تجار اللوحات. لم يشكّ روبنس أبداً باللافائدة الكلّيّة لعمله. اغتمّ في البداية ولامَ نفسَهُ على لاأخلاقيته. إلا أنه قال لنفسه في النهاية: ما معنى كون الشيء «مُفيداً» في حقيقة الأمر؟ إن حاصِل فائدةِ جميع البشر في جميع الأزمان مُتَضَمَّنٌ بكامله في العالم كما هو اليوم. بالنتيجة: لايوجد ماهو أكثر أخلاقية من أن تكون بلا فائدة.

8

بعد حوالى اثني عشر عاماً من طلاقه، جاءت ف لرؤيته. حكت له عن زيارتها لأحد الرجال: رجاها في البداية أن تنتظر حوالى عشر دقائق كاملة في الصالون، بحجة أن عليه إنهاء حديث هاتفي هام في الغرفة المجاورة. ربما كان يتظاهر فقط بأنه يتكلم بالهاتف لكي يتيح لها، في تلك الأثناء، فرصة تصفُّح مجلات إباحية موضوعة على طاولة منخفضة أمام المقعد الذي طلب منها الجلوس عليه. ختمت ف روايتها بهذه الملاحظة: «لو كنتُ أصغر سناً لفازَ بي. لو كنت في السابعة عشرة من عمري، عمر أشد النزوات جنوناً، العمر الذي لايمكن مقاومة شيء فيه..»».

استمع إليها روبنس بشرود، إلا أن الكلمات الأخيرة أخرجته من لامبالاته. من الآن وصاعداً سيكون هذا شأنه دوماً: يلفظ أحدهم أمامه جملةً تُباغِتُهُ، مثل تأنيب يُذَكِّرُهُ بشيءٍ فاتَهُ، فاتَهُ على نحوٍ لارجعة فيه. حين ذكرت ف سن السابعة عشرة وعجْزَها آنذاك عن مقاومة الإغراءات، تذكَّرَ زوجتَهُ الشابة التي كانت هي أيضاً في السابعة عشرة عند لقائهما الأول. تذكَّرَ فندقاً في الضاحية، التقاها فيه قبل الزواج ببعض الوقت. مارسا الحب في غرفة مجاورة لتلك التي يشغلها صديق. همست زوجةُ المستقبل عدة مرات: «إنه يسمعنا!» والآن (وهو جالس مواجه ف التي تروي له إغراءات السابعة عشرة) أدرك روبنس أنها أطلقت ذلك اليوم تنهدات أقوى من المعتاد، بل إنها صرخت، وبالتالي فقد صرختْ عمداً لكي يسمعها الصديق. وفي الأيام التالية أتت على ذكر تلك الليلة مراراً: «هل تعتقد حقاً بأنه لم يسمعنا؟» رأى آنذاك في هذا السؤال تعبيراً عن حيائها الذي خُدِش، وحاول تهدئتها (اليوم تجعلُهُ سذاجةٌ مشابهةٌ يحمرُّ حتى الأذنين!) مطَمْئِناً إياها بأن الصديق ينام نوماً عميقاً.

وهو ينظر إلى ف راح يفكر بأنه ليست لديه رغبة خاصة بممارسة الحب معها بحضور امرأة أخرى أو رجل آخر. ولكن كيف

أمكَنَ أنَّ ذكرى زوجته وهي تتأوه وتصرخ قبل أربعة عشر عاماً وهي تفكر بالصديق المختبئ وراء الحاجز، كيف أمكَنَ أن هذه الذكرى، وبعد هذا القدر من السنين، تكاد تسبب له الغضب؟

قال لنفسه: الحب بين ثلاثة أشخاص أو أربعة لايمكن أن يكون مثيراً إلا بحضور امرأة محبوبة. الحب وحده يستطيع أن يوقظ الدهشة والإثارة المفزوعة أمام جسد امرأةٍ يحضُنها رجل. الحكمة الأخلاقية القديمة التي ترى بأن الاتصال الجنسي دون حب، شيء لامعنى له، تجد فجأةً تبريرَها وتتخذ معنىً جديداً.

9

في اليوم التالي استقل الطائرة إلى روما حيث يترتب عليه تسوية بعض القضايا. نحو الساعة الرابعة أصبح حراً. راح يفكر بزوجته القديمة، ممتلئاً بحنينٍ راسخ، لكنه لم يفكر بها وحدها. راحت جميع النساء اللواتي عرفَهُنَّ يتقاطرن أمام عينيه، وبدا له أنه فوَّتَهُنَّ جميعاً، أنه عاش معهن أقل مما يستطيع ومما ينبغي. ولكي يتخلَّص من هذا الحنين، من عدم الرضى، توجه إلى معرض رسوم قصر باربريني (اعتاد أن يزور معارض الرسم في جميع المدن) ثم توجه نحو سلالم قصر إسبانيا، وصعد شمالاً إلى فيلاّ بورغيز. ثمة تماثيل نصفية رخامية لشخصيات إيطالية شهيرة وُضِعتْ فوق دكك أعمدةٍ تملأ ممرات المتنزه الطويلة. وجوهها المجمَّدة في تقطيبةٍ نهائية تلخيصٌ لحياتها. طالما تأثر روبنس بالطابع المضحك للتماثيل. ابتسمَ، ثم تذكر حكايات طفولته: ساحر يسحر الناس أثناء مأدبة، فيحافظ كل شخص على الوضعية التي كان يتخذها في تلك اللحظة: فم مفتوح، وجه مشوَّه بفعل المضغ، وعظْمة تُقضَم في اليد. ذكرى أخرى: مَنَعَ اللهُ الناجين في سادوم من العودة، تحت طائلة تحويلهم إلى تماثيل من ملح. تبيِّنُ هذه القصة المأخوذة من الكتاب المقدس، دون لبس، أنه ليس هناك عقاب أو رعب أسوأ من تأبيد لحظة، أسوأ من انتزاع الإنسان من الزمن وحركته المستمرة. وبينما هو تائه في تلك الأفكار (التي نسِيَها في اللحظة التي تلَتْ)، رآها فجأةً! لا، ليس زوجته (تلك التي راحت تتأوه حين عرفتْ أن صديقاً في الغرفة المجاورة يسمعها)، بل امرأة أخرى.

حدث كل شيء في جزء من الثانية. لم يعرفها إلا في اللحظة الأخيرة، عندما أصبحت مقابله تماماً، وعندما كانت الخطوةُ التالية ستُبعِد أحدَهُما عن الآخر نهائياً. توقفَ على الفور بحيويةٍ استثنائية، استدار (كان رد فعلها فورياً) وخاطَبَها.

تَشَكَّل لديه الانطباعُ بأنها هي المرأة التي رغِبَها وبحث عنها

في العالم أجمع طوال سنين. على بعد مئة متر من هناك يوجد مقهى صُفَّتْ طاولاتُهُ في ظل الأشجار تحت السماء الرائعة الزرقة. جلسا وجهاً لوجه.

كانت تضع نظارة سوداء أمسكها بين إصبعين، نزعها برقَّة ووضعها على الطاولة. لم تقاوم.

«كدتُ لا أعرفكِ بسبب هذه النظارة».

شربا المياه المعدنية دون أن يتمكن أحدهما من إبعاد نظره عن الآخر. كانت في روما مع زوجها ولم يعد لديها أكثر من ساعة. كان يعرف أنه لو سمحت الظروف لمَارَسا الحب في اليوم نفسه، في تلك الدقيقة بالذات.

ما اسم عائلتها؟ ما اسمها؟ لقد نسيه ورأى أن من المستحيل سؤالها عنه. حكى لها (بصدق تام) أنه، طوال فراقهما، كان لديه إحساس بأنه ينتظرها. فكيف يعترف لها إذن بأنه لايعرف اسمها؟

قال: «هل تعرفين ماذا كنا نسميك؟

ـ لا.

ـ عازفة العود.

ـ لماذا عازفة العود؟

ـ لأنك كنتِ رقيقة مثل العود.

أنا الذي اخترعتُ لكِ هذا الاسم».

نعم، هو الذي اخترعه. ليس في الوقت الذي تعرف فيه عليها، بشكل مقتضب جداً، بل الآن، في متنزه فيلاً بورغيز، لأنه كان بحاجة لاسمٍ يكلِّمُها بواسطته، ولأنه كان يجدها رقيقة وأنيقة وعذبة مثل عود.

10

ما الذي يعرفه عنها؟ أشياء قليلة. يتذكر بشكل غائم أنه لمَحها في ملعب تنس (ربما كان في السابعة والعشرين من عمره وهي أقل من ذلك بعشر سنين)، وأنه دعاها يوماً إلى ملهى ليلي. درَجَتْ آنذاك رقصةٌ يبقى فيها الرجل والمرأة على بعد خطوةٍ أحدهما من الآخر، يتلوَّيان ويلقي كل منهما بذراعيه واحدة بعد الأخرى باتجاه الشريك. تلك هي الحركة التي انطبعتْ معها في ذاكرته. ما الشيء شديد الغرابة الذي كانت تتَّصِفُ به؟ بالدرجة الأولى هذا: لم تكن تنظر إلى روبنس. أين كانت تنظر إذن؟ في الفراغ. كان جميع الراقصين يحنون أذرعَهُم قليلاً ويقذفونها إلى الأمام واحدة فواحدة. هي أيضاً كانت تنفذ هذه الحركة، ولكن بطريقة مختلفة قليلاً: فحين تقذف بذراعها إلى الأمام، ترسم بها انحناءةً: نحو اليسار بالذراع اليمنى، ونحو اليمين بالذراع اليسرى. كما لو أنها تريد إخفاء وجهها وراء هذه الحركات الدائرية. كما لو أنها تريد مَحْوَه. كانت هذه الرقصةُ تُعتَبَر فاحشة نسبياً آنذاك، وبدا كما لو أن الشابة ترغب أن ترقص بشكل فاحش وفي الوقت نفسه أن تخبئ فُحشَها. وقع روبنس تحت تأثير السحر! كما لو أنه لم يرَ قط شيئاً أنعم وأجمل وأشد إثارة. ثم بدأ التانغو وحضَنَ كل شريكٍ شريكَه. ولم يستطع أن يقاوم دافعاً مفاجئاً، فوضع يده على نهدها. خافَ. ماذا ستفعل؟ لم تفعل شيئاً. تابعت الرقص ويد روبنس فوق نهدها، وهي تنظر إلى الأمام مباشرةً. سألها بصوتٍ شبه مرتجف: «هل سبق أن لمس أحدٌ نهدَكِ؟» أجابت بصوت لايقلُّ ارتجافاً(كان ذلك بالفعل شبيهاً بِلَمْسِ أوتار عود): «لا». ودون أن يبعد يده عن نهدها، التقط هذه الـ «لا» كأجمل كلمة في العالم واستخفَّهُ الطرب: بدا له أنه يرى الحياء، يراه عن كثب، يراه وهو يكون؛ شعر أن باستطاعته ملامسة هذا الحياء

(مع أنه كان يلمسه حقاً، لأن حياء الشابة قد انكفأ بكامله إلى نهدها، قد توضّع في نهدها، قد تحوّلَ إلى نهد).

لماذا غربث عن باله؟ راح ينقّب في رأسه دون أن يجد جواباً. لم يعد يذكر.

11

نشر الروائي آرتور شنيتزلر، الذي ظهر في منعطف القرن في فيينا، قصةً لافتةً للنظر بعنوان: الآنسة إلز. البطلة شابةٌ تراكمت الديونُ على والدها إلى درجة أصبح معها مهدداً بالإفلاس. وعدَ الدائنُ بإلغاء ديون الأب شرط أن تظهر البنتُ عاريةً أمامه. بعد معركة داخلية طويلة قبلتْ إلز، لكن حياءها كان من الشدة بحيث أفقدَها إظهارُ عُريِها الرشد، فتوفيت. دعونا نتجنب كل سوء تفاهم: الأمر لايتعلق بقصة تهذيبية موجهة ضد ثريٍّ فاسد! لا، إنها قصة إيروتيكية تُمسك الأنفاس؛ إنها تُفهِمُنا القدرةَ التي كان يتمتَّع بها العريُ قديماً: إنه يمثل مبلغاً هائلاً من المال بالنسبة للدائن، وبالنسبة للشابة يمثِّل حَياءً لانهائياً ولَّدَ إثارةً بَلَغَتِ الموتَ.

تمثِّل قصةُ شنيتزلر على ميناء ساعة أوروبا الفلكية، لحظةً هامة: كانت المحرَّمات الإيروتيكية ماتزال قوية في نهاية القرن التاسع عشر البيوريتاني (الطُّهري)، لكن انفلات الأعراف كان قد بدأ يثير رغبةً ليست أقلَّ قوةً، بتَجاوز تلك المحرَّمات. حياء وفحش يتقاطعان في نقطةٍ تتساوى فيها قواهما. كانت لحظةً من التوتر الإيروتيكي الخارق، عاشته فيينا في منعطف القرن. لن تعود تلك اللحظة ثانيةً.

الحياء يعني أننا نمنع أنفسَنا عما نريد، شاعرين في الوقت ذاته بالخجل من كوننا نريد مانمنع أنفسَنا عنه. كان روبنس ينتمي إلى الجيل الأوروبي الأخير الذي رُبِّيَ على الحياء. لذلك شعر بإثارة شديدة وهو يضع يده فوق نهد الفتاة ويطلق، بهذه الطريقة، حياءها. في أحد أيام المدرسة انسَلَّ سراً داخل ممر، واستطاع أن يرى من النافذة فتياتٍ صفهِ ينتظرن المرور تحت جهاز تصوير الرئة بالأشعة بنهودٍ عارية. لمحتْهُ إحداهن وأطلقت صرخة. ارتدت الأخرياتُ معاطفهن على عجل وانطلقن وراءه في الممر. عاش لحظة رعب؛ فجأةً لم يعدن زميلات صف أو صديقات مستعدات للمزاح

والغزل. بدأ يرتسم على وجوههن ميلٌ إلى الأذى ضَخَّمَهُ عَدَدُهُن، ميلٌ جماعي إلى الأذى، مصمم على مطاردته. هرب، لكنهن لم يتخلين عن المطاردة ووشين به لإدارة المدرسة. نال تقريعاً أمام الصف بأكمله. ووصفهُ المدير، باحتقارٍ غير متصنِّعٍ، بالمتلصص.

كان تقريباً في الأربعين من عمره عندما أودعت النساء صداراتهن في الخزائن، وتمددن على الشاطئ كاشفات نهودهن للعالم أجمع. كان يتنزه على الشاطئ ويتجنب النظر إلى عريهن غير المتوقَّع، لأن الاحتقار القديم قد ترسَّخَ في نفسه: عدم خَدْش حياء امرأة. عندما يلتقي فجأةً بامرأة من معارفه، زوجة أحد زملائه مثلاً، لاترتدي صدارة، يلاحظ متفاجئاً بأنها ليست هي التي تخجل، بل هو. وبسبب حَرَجِهِ لا يعرف أين ينظر. يحاول ألا ينظر إلى نهديها، لكن ذلك مستحيل، لأن المرء يرى نهدي المرأة حتى إذا كان ينظر إلى يديها أو عينيها. وهكذا يحاول أن ينظر إلى النهود بالقدر نفسه من الطبيعية التي ينظر بها إلى جبين أو ركبة. لكن ذلك لم يكن سهلاً، تحديداً لأن النهود ليست جبيناً ولا ركبة. ومهما فعل، بدا له أن تلك النهود تشتكي منه، أنها تتهمه بعدم الموافقة التامة على عريها. وينتابهُ شعور قوي جداً بأن النساء اللواتي يلتقي بهن على الشاطئ هنَّ أولئك اللواتي وشين به للمدير على تلَصُّصِهِ قبل عشرين عاماً: كنَّ يطالبنه بالاعتراف بحقِّهن بالظهور عاريات وهن يحملن القدر نفسه من العدوانية التي ضخَّمها عَدَدُهن.

تَصالَحَ في النهاية، بطريقةٍ ما، مع النهود العارية، ولكن دون أن يستطيع التخلص من الشعور بأن شيئاً خطيراً قد حدث للتو: على ميناء ساعة أوروبا الفلكية كان الوقت قد حان: لقد اختفى الحياء. ولم يختف وحسب، بل اختفى في ليلة واحدة، بسهولةٍ شديدة تحمل على الاعتقاد أنه لم يوجد أبداً، أنه لم يكن سوى اختراع بسيط للرجال الذين يجدون أنفسهم أمام امرأة. أن الحياء لم يكن سوى سراب للرجال. حلمهم الإيروتيكي.

12

مثلما قلتُ، وجد روبنس نفسَهُ «فيما وراء الحب» بشكل نهائي. كانت هذه الصيغة تعجبه فيُكثِر (أحياناً باكتئآب وأحياناً أخرى بفرح) من ترداد: سأعيش حياتي «فيما وراء الحب».

لكن المنطقة التي يسميها «ماوراء الحب» لاتشبه الباحة الخلفية الظليلة والمهملة لقصرٍ رائع (قصر الحب)، لا، إنها منطقة واسعة وغنية، متنوعة إلى مالا نهاية وأكثر امتداداً وربما أكثر جمالاً من قصر الحب ذاته. بين النساء الكثيرات اللواتي يَسكُنَّ فيه، بعضهن لا يعنينه شيئاً، وأخريات يسلّينه. ولكن ثمة نساء يعشقهن أيضاً. يجب فهم هذا التناقض الظاهر: فيما وراء الحب يوجد الحب.

في الواقع، إذا كان روبنس يدفع بمغامرات حبه إلى «ما وراء الحب»، فلا يعود ذلك إلى برودة إحساسه، بل لأنه ينوي حصر هذه المغامرات ضمن الدائرة الإيروتيكية وحسب، ومنعها من ممارسة أدنى تأثير على مجرى حياته. هناك نقطة مشتركة بين جميع تعريفات الحب: الحب شيء جوهري، إنه يحوّل الحياة إلى قدَر: القصص التي تجري «فيما وراء الحب»، مهما كانت جميلة، هي بالمحصلة وبالضرورة ذات طابع عَرَضي.

لكني أكرر: رغم إقصاء نساء روبنس إلى المنطقة العَرَضية «فيما وراء الحب» كان بعضهن يُثير فيه مشاعر الحنان، وتستحوذ عليه أخريات، وتجعله غيرهُن غيوراً. المقصود هو أن علاقات الغرام موجودة حتى «فيما وراء الحب»، ولأن كلمة «حب» في منطقة «ما وراء الحب» ممنوعة، فإن جميع هذه العلاقات سرية وبالتالي أكثر سحراً.

في مقهى فيلا بورغيز، وبينما هو جالس مقابل تلك التي أسماها عازفة العود، فهِمَ في الحال أنها ستكون بالنسبة له «حبيبة فيما وراء الحب». كان يعلم أن حياة تلك المرأة الشابة وزواجَها

وأسرتَها وهمومَها أمور لاتهمُّهُ، يعلم أن لقاءاتهما ستكون نادرة جداً، لكنه يعلم أيضاً أنه سيشعر نحوها بحنان غير عادي.

«أذكر، قال، اسماً آخر كنتُ أسمِّيكِ به. كنتُ أسميك العذراء القوطية.

ـ أنا، عذراء قوطية؟»

لم يسمِّها كذلك أبداً. لقد أتته الفكرة منذ لحظة، بينما كانا يعبران جنباً إلى جنب المئةَ متر التي تفصلهما عن المقهى. ذكَّرَتْهُ المرأةُ الشابة باللوحات القوطية التي تأمَّلَها في قصر باربريني قبل لقائهما.

تابع: «للنساء لدى الرسامين القوطيين بطن بارز قليلاً ورأس يميل نحو الأرض. لكِ هيئة عذراء قوطية، هيئة عازفة عود في فرقة موسيقية ملائكية. نهداكِ يتجهان نحو السماء، بطنكِ متجه نحو السماء، لكن رأسك، كما لو أنه يعرف لاجدوى كل الأشياء، يميل نحو التراب».

استدارا إلى الممر الذي التقيا فيه. كانت الرؤوس المقطوعة للموتى الشهيرين، والموضوعة فوق قواعد الأعمدة، تنظر إليهما مليئةً بالغطرسة.

عند مدخل المتنزه استأذنا بالانصراف: اتفقا على أن يأتي روبنس لرؤيتها في باريس: أعطتهُ اسمها (اسم زوجها)، ورقم هاتفها، وحددت له الأوقات التي تكون فيها وحدها في البيت؛ ثم استعادت نظارتها السوداء وهي تبتسم: «هل أستطيع أن أضعها الآن؟

ـ نعم» أجاب روبنس، وتبعها بنظراته طويلاً وهي تبتعد.

13

تحوّلت الرغبةُ الأليمة التي شعر بها عشيةَ لقائهما، بسبب فكرة أن زوجته الشابة أفلتتْ منه إلى الأبد، تحوّلتْ إلى استحواذٍ إزاء عازفة العود. لم يكف عن التفكير بها في الأيام التالية. بحث في ذاكرته عن كل مابقي له منها، دون أن يجد شيئاً سوى ذكرى تلك السهرة الوحيدة في الملهى الليلي. استدعى الصورةَ نفسَها مئة مرة: كانت تواجهه، على بعد خطوة منه، وسط أزواج الراقصين، تنظر في الفراغ. كما لو أنها لا تريد رؤية شيء في العالم الخارجي، ولاتريد سوى التركيز على نفسها. كما لو أن هناك على بعد خطوة ثمة مرآة كبيرة تراقب نفسَها فيها وليس روبنس. راحت تراقب كيف ينقذِف كلُّ ردفٍ من ردفَيْها بدورهِ إلى الأمام، تُراقب يديها اللتين تقومان في الوقت نفسه بحركات دائرية أمام نهديها ووجهها، كما لو أنها تريد أن تخبِّئ أو تمحو نهديها ووجهها. كما لو أنها تخبِّئُها ثم تُظهرها مجدداً وهي تنظر إلى نفسها في المرآة المتخيَّلة، وقد أثارها حياؤها بالذات. كانت حركاتها الراقصة تجسيداً إيمائياً للحياء: حركاتها تُحيل باستمرار إلى عُريِها المخبَّأ.

بعد أسبوع من لقائهما في روما، تواعدا في بهو فندق باريسي كبير مليء باليابانيين الذين منحَهُما حضورُهم شعوراً لطيفاً بأنهما مجهولَيْن وبلا جذور. اقترب منها بعد أن أغلق باب الغرفة ووضع يده فوق نهدها: «هكذا لمستُكِ ذلك المساء الذي ذهبنا فيه للرقص. هل تذكرين؟

ـ نعم»، قالت، وكان الأمر مثل صدمة خفيفة فوق خشب آلة العود.

هل خجلتْ مثلما خجلتْ قبل خمسة عشر عاماً؟ وهل خجلتْ قبل خمسة عشر عاماً؟ هل خجلتْ بِتينا في تبليتز، عندما لمس غوته نهدَها؟ هل كان حياءُ بِتينا مجرد حلمٍ حلمَ به غوته؟ هل كان حياء عازفة العود مجرد حلمٍ حلمَ به روبنسُ؟ يبقى أنَّ هذا الحياء، حتى

إذا كان غير حقيقي، حتى إذا اختُزِل إلى ذكرى حياء مُتخَيَّل، حاضرٌ هنا معهما، في غرفة الفندق يفتنُهُما بسِحْرِهِ ويعطي معنىً لكل ما يفعلانه. عرّى عازفةَ العود من ملابسها كما لو أنهما غادرا للتو ملهى شبابهما الليلي. أثناء ممارسة الحب كان يراها ترقص: راحت تخفي وجهها بحركات يديها وتراقب نفسها في مرآة متخيَّلة.

استسلما بنهم لذلك المد الذي يخترق الرجال والنساء، ذلك المد الصوفي للصور الداعرة التي تتشابه فيها جميع النساء، ولكن حيث تستمِدُّ الحركاتُ نفسُها والكلماتُ نفسُها من كل وجهٍ فريد قدرةً فريدةً على الإغواء. راح روبنس يصغي لعازفة العود، يصغي لكلماتها الخاصة، ينظر إلى الوجه الشهيِّ للعذراء القوطية، لشفتيها الطاهرتين تتلفظان بكلمات فاحشة، وبدأ يشعر أنه يزداد ثملاً أكثر فأكثر.

كان زمنُ خيالهما الإيروتيكي هو المستقبل: ستفعل لي، سوف نقوم بتنظيم... هذا المستقبل يحوِّل أحلامَ اليقظة إلى وعْدٍ دائمٍ (يَبْطُلُ حالَما يصحو العاشقان من ثَمَلهما، إلا أنه يعود ليصبح وعداً باستمرار). لم يكن هناك مَفَرٌّ إذن من أن ينتظرها يوماً في بهو الفندق بصحبة صديقه م. صعدا معها إلى الغرفة، شربوا وتحدثوا، ثم راحا يعرِّيانها من ثيابها. عندما نزعا لها صدارتها، رفعت يديها فوق صدرها محاولةً تغطية نهديها. قاداها عندئذٍ (لم تكن ترتدي سوى سروالها الداخلي) أمام مرآة مثبتة على باب خزانة حائط: وقفت بينهما واضعةً راحتيها فوق نهديها، ونظرت إلى نفسها مفتونةً. لاحظ روبنس أنه بينما لم يكن م وهو ينظران إلاَّ إليها (إلى وجهها ويديها اللتين تغطيان نهديها)، لم تكن هي تراهما وراحت تنظر كالمُنوَّمة إلى صورَتِها.

14

الحدث العَرَضي مفهوم هام في مؤلَّف أرسطو «*الشعرية*». لايحب أرسطو الحدثَ العرضي، ويرى أن الأحداثَ العرضية من بين جميع الأحداث، هي (من وجهة نظر الشعر) الأسوأ. فَكَوْنُ الحدث العرضي ليس نتيجةً ضرورية لما سبقه ولاينتج عنه أي أثر، فإنه يقع خارج التسلسل السببي الذي هو التاريخ. ويمكن إزالته، مثلما تُزال مصادفةٌ عقيمة، دون أن تصبح السيرةُ غير مفهومة؛ إنه لايترك أي أثر في حياة شخصياتها. تذهب بالمترو للقاء امرأةِ حياتك، وفي المحطة التي تسبق محطتك تفقد شابةٌ مجهولةٌ واقفة بجانبك وعيَها، بسبب وعكةٍ ألمّت بها، وتسقط منهارةً. إنك حتى لم تلاحظها في اللحظة التي سبقت ذلك (لأنكَ في النهاية على موعد مع امرأة حياتك، ولاشيء آخر يثير اهتمامك!)، لكنك الآن مُجبَر على إنهاضِها وإبقائها بضع لحظاتٍ بينِ ذراعيك بانتظار أن تستعيد وعيها. تضعها على المقعد الذي أُخلِيَ للتو، وعندما تتباطأ السرعة مع اقتراب محطتك تنفصل عنها بنفاد صبر لكي تندفع نحو امرأة حياتك. ومنذ تلك اللحظة تصبح الفتاة التي حَمَلْتَها بين ذراعيكَ في اللحظةَ السابقةَ مَنسيَّةً. هذا حدث عرضي نموذجي. الحياة مليئة بالأحداث العرضية مثلما أن الفِراش مليء بالوبر، لكن الشاعر (حسب أرسطو) ليس منجِّداً وعليه أن يزيح كل أشكال الحشو من شِعره، رغم أن الحياة الحقيقية ليست مكونة، ربما، إلا من حشو من هذا النوع.

يرى غوته أن لقاءه مع بِتينا حدثٌ عرَضي بلا أهمية؛ ليس فقط أنها شغلت في حياته، من ناحية كمِّيَّة، مكاناً ضئيلاً، بل لقد فعلَ غوته كل ما بوسعه لكي يمنعها من لعب دورٍ سببيٍ فيها، وحَرصَ بعنايةٍ على إبقائها بعيدةً عن سيرة حياته. وهنا تظهر نسبيةُ مفهوم الحدث العرضي، تلك النسبية التي لم يلتقطها أرسطو: في حقيقة الأمر، ليس باستطاعة أحد أن يضمن ألاّ يحتوي حدثٌ عرضيٌ ما

على إمكانيَّةٍ سببية قادرة على أن تستيقظ يوماً ما وتطلق موكباً من النتائج على نحو مباغت. قلتُ: يوماً ما، وذلك اليوم قد يأتي حتى عندما يكون الشخص ميتاً. ومن هنا نفسر انتصارَ بِتينا التي أصبحتْ جزءاً لايتجزأ من حياة غوته عندما لم يعد غوته على قيد الحياة.

نستطيع إذن إكمال تعريف أرسطو كما يلي: لايوجد أي حدث عرضي محكوم سَلَفاً بالبقاء إلى الأبدِ عرضياً، لأن كل الأحداث، حتى أقلّها شأناً، تخفي إمكانية أن تتحول لاحقاً إلى سبب لأحداث أخرى، متحوِّلةً في الوقت نفسه إلى قصة، إلى مغامرة. الأحداث العرضية مثل الألغام، معظمها لاينفجر أبداً، ومع ذلك يأتي يوم يصبح أقلُّها شأناً قاتلاً بالنسبة لك. في الشارعِ تتقدم شابةٌ نحوك، وهي توجه إليك من بعيدٍ نظرةً تبدو لك مُهلوِسةً بعض الشيء. تُبطئ خطاها بالتدريج ثم تتوقف: «أهذا أنتَ؟ منذ سنين وأنا أبحث عنكَ!» تُلقي بنفسها لتتعلق برقبتك. إنها الشابة التي أغمي عليها بين ذراعيك، في اليوم الذي كنتَ ذاهباً فيه للقاء امرأة حياتك، التي أصبحت في تلك الأثناء زوجتك وأم طفلك. لكن الشابة التي التقيت بها بالمصادفة في الشارع قررت منذ زمن طويل أن تقع في حب مُنقِذِها، وسيبدو لها لقاؤكما الفجائي بمثابة إشارةٍ من القدر. ستتصل بك خمس مرات في اليوم، ستكتب لك الرسائل، ستذهب إلى زوجتك لتشرح لها أنها تحبك وأن لها حقوقاً عليك، إلى أن تأتي لحظةٌ تُمارس فيها زوجتُكَ الحب، من شدة غضبها، مع عامل تنظيفات، وتتركك فجأةً آخذةً معها ابنك. ولكي تهرب من العاشقة التي قامت في تلك الأثناء بإفراغ كل محتويات خزائنها في شقَّتِكَ، ستبحث عن مأوىً في الطرف الآخر من المحيط، وهناك ستموت يائساً بائساً. لو كانت حياتنا أبدية مثل حياة آلهة الزمن القديم، لَفقدَ مفهومُ الحدث العرضي معناه، لأن كل الأحداث في الأبدية، حتى أقلَّها شأناً، ستصبح يوماً سبباً لنتيجة وستتطور لتصبح قصة.

بالنسبة لروبنس لم تكن عازفةُ العود التي رقص معها في

السابعة والعشرين من عمره سوى حدث عرضي بسيط، حدث عرضي جداً، حتى اللحظة التي رآها فيها بعد خمسة عشر عاماً، بالمصادفة، في فيلا بورغيز. في تلك اللحظة ومن حدثٍ عرضيٍ منسي ولدت قصة صغيرة، ولكن حتى هذه القصة بقيت في حياة روبنس عرضيةً تماماً، دون أدنى فرصةٍ لأنْ تُشَكِّل قَطّ جزءاً مما يمكن أن نسميه سيرة حياته.

سيرة الحياة: سلسلة أحداث نعتبرها هامةً لحياتنا. ولكن ماهو الهام وماهو غير الهام؟ كَوْنُنا لانعرف (حتى أنه لاتخطر لنا فكرةُ طرح سؤال بهذه البساطة وهذا الغباء)، يجعلنا نقبل بأن ما يراه الآخرون هاماً هو كذلك فعلاً، مثلاً مايبدو للموظف الذي يطلب منا ملء استمارة من الأسئلة: تاريخ الولادة، مهنة الأبوين، مستوى التحصيل الدراسي، المهن التي مورست، عناوين السكن المتتالية (أُضيفَ في وطني القديم سؤال عن احتمال انتماء للحزب الشيوعي)، زيجات، طلاق، تواريخ ميلاد الأبناء، نجاحات، إخفاقات. إنه شيء مخيف، لكنه هكذا: لقد تَعَلَّمْنا أن ننظر لحياتنا الخاصة بمنظار الاستمارات الإدارية أو الخاصة بالشرطة. وإذا أدرَجتَ امرأةً أخرى غير زوجتك الشرعية في سيرة حياتك، سوف يُعتَبَر ذلك ثورةً صغيرة. وأيضاً، إن استثناءً مثل هذا لا يُقبَل إلا إذا لعبت هذه المرأةُ دوراً دراماتيكياً متميزاً، الشيء الذي لا يستطيع روبنس قوله عن عازفة العود. أصلاً كانت عازفة العود، بمظهرها كما بسلوكها، تناسب صورةَ امرأة ـ عَرَضية؛ كانت أنيقةً لكنها متكتمة، جميلة دون إبهار، تميل إلى الحب الجسدي لكنها في الوقت نفسه خجولة؛ لم تكن تضايق روبنس أبداً بمسارّات متعلقة بحياتها الخاصة، لكنها تتجنب أيضاً أن تُهَوِّلَ مِنْ تَكَتُّمِ صمتِها بتحويله إلى لغز محيِّر. كانت أميرةً حقيقيةً للحدث العرضي.

كان لقاء عازفة العود بِرجُلين في فندق باريسي كبير مثيراً للحماس. هل اشترك ثلاثتُهُم بممارسة الحب آنذاك؟ دعونا لاننسى أن عازفة العود أصبحت بالنسبة لروبنس «حبيبة فيما وراء الحب».

استيقظت الحاجة القديمة التي تأمُرُهُ أن يبطئ سير الأحداث حتى لايفقد الحبُّ شحنتَهُ الجنسية بسرعة شديدة. قبل أن يقودها إلى السرير، أشار لصديقه خفيةً أن يغادر الغرفة.

أثناء ممارسة الحب حوَّلَ المستقبلُ اللُّغوي(*) كلماتِهما مرةً أخرى إلى وعدٍ لم يتحقق مع ذلك قط: بعد وقت قليل اختفى الصديق من أفق حياته، وبقي اللقاءُ المُحمَّس بين رجلين وامرأة حادثاً عَرَضياً بلا تتمة. كان روبنس يرى عازفة العود مرتين أو ثلاث مرات في العام، حين تسنح له فرصةُ الذهاب إلى باريس. ثم لم تعد تسنح له الفرصة، ومن جديدٍ اختفت عازفة العود شبه كليّاً من ذاكرته.

(*) المستقبل اللغوي: المقصود به أحد أزمان التصريف، مثل الماضي والمضارع والأمر. وزمن المستقبل موجود في اللغات الأجنبية ولاوجود له بالعربية.

15

مضت السنين، وفي أحد الأيام جلس مع زميل له في مقهى بالمدينة التي يقطنها على سفح جبال الألب السويسرية. لاحظَ فتاةً تراقبه على الطاولة المقابلة. جميلة، وفمها عريض وشهواني (يستطيع بطيبة خاطر مقارنته بفم ضفدع، إذا أمكننا القول بأن الضفادع جميلة)، بدت له الفتاةَ التي طالما اشتهاها. وحتى من مسافة ثلاثة أو أربعة أمتار، بدا له أن الاتصال بجسدها ممتع، وكان في تلك اللحظة يفضِّلُهُ على أجساد كل النساء الأخريات. راحت تنظر إليه بشدةٍ جعلَتْهُ يكفُّ عن الإصغاء لزميله ويستسلم لأَسْرِها، وفكَّر متألِّماً بأنه سيفقد هذه المرأة إلى الأبد بعد بضع دقائق، عند الخروج من المقهى.

لكنه لم يفقدها، لأنهما حين نهضا عن الطاولة نهضت بدورها واتجهت مثلهما نحو المبنى المقابل حيث ستباع بعد قليل لوحات في مزاد علني. عند اجتياز الشارع كانا لبرهةٍ قريبين من بعضهما إلى درجة أنه لم يستطع منع نفسه من مخاطبتها. تصرفت كما لو أنها تتوقع ذلك وفتحت حديثاً مع روبنس دون أن تعير انتباهاً لزميله الذي، بسبب حَرَجِهِ، تَبِعَهُما صامتاً إلى قاعة البيع. في نهاية المزاد وجدا نفسيهما منفردَين في المقهى نفسه. ونظراً لأنه لم يبق لديهما أكثر من نصف ساعة، فقد عجّلا في قول مايريدان قوله لكن مايريدان قوله لم يكن ذا شأن عظيم، وفاجأتْهُ النصفُ ساعة كم هي طويلة. كانت الفتاة طالبة أسترالية، ربع دَمِها أسوَد (الشيء الذي لم يكن واضحاً كثيراً، لكنها تحب الكلام عنه)، كانت تدرس علم دلالات الرسم بإشراف أستاذ من زيوريخ، وفي أستراليا اشتغلت بعض الوقت في ملهى رقصت فيه نصف عارية لكي تكسب رزقها. جميع هذه المعلومات كانت هامةً إلا أنها سببَّتْ لروبنس شعوراً بالغرابة (لأي سبب ترقص عارية النهدين في أستراليا؟ لأي سبب تدرس علم دلالات الرسم في سويسرا؟ ماهو علم الدلالات بالضبط؟)، حتى أنَّ

تلك المعلومات أتعَبَتْهُ سَلَفاً كما لو أنها عوائق يجب اجتيازها بدلاً من أن توقظ فضولَه. ولهذا شعر بالسعادة لانتهاء النصف ساعة أخيراً. في الحال اضطرم حماسه (لأنها لم تزل تعجبه) واتفقا على موعد لليوم التالي.

عندئذٍ سار كل شيء سيراً أعوج: استيقظ بألمٍ في رأسه، حمل له ساعي البريد رسالتين غير سارَّتَيْن، عندما اتّصل بأحد المكاتب اضطر أن يتحمل صوت امرأةٍ رفضت أن تفهم طلبه. وحالما ظهرت الطالبة عند عتبة الباب تأكَّدَتْ توجُّساتُه: لماذا ارتدَتْ ملابس مختلفة تماماً عن الأمس؟ في قدميها حذاء رياضي رمادي ضخم فوقه جوارب سميكة، فوق الجوارب بنطال يجعلها تبدو أصغر سناً على نحو عجيب. فوق البنطال بلوزة، وفوق البلوزة استطاع أخيراً أن يرى شفَتَيْ الضفدع اللتين ماتزالان تتمتعان بالجاذبية نفسها شريطة غضّ النظر عن كل ماهو موجود أسفلها.

لم يكن عدمُ أناقةِ هيئةٍ من هذا النوع خطيراً بحد ذاته (ولايغير شيئاً من كَوْن الطالبة جميلة)؛ الشيء الذي راح يقلق روبنس أكثر هو حيْرَتُهُ بالذات: لماذا لاترتدي فتاةٌ ذاهبة للقاء رجلٍ تريد ممارسة الحب معه ملابس تثير إعجابه؟ هل تقصد بأن الثياب شيء خارجي بلا أهمية؟ أم أنها، على العكس، تنسب لملابسها الأناقةَ ولحذائها الرياضي الضخم القدرةَ على الإغواء؟ أم أنها لم تكن تقيم أي اعتبار للرجل الذي ستلتقي به؟

اعترف لها بأنه قضى يوماً رديئاً، ربما لكي تَغفِرَ له في حال لم يُحقِّق لقاؤهُما وعودَهُ؛ فعَدَّدَ لها، بلهجةٍ جَهِدَ لكي يجعلَها هزليةً، كل ماحدث معه من أشياء مزعجة منذ الصباح. ابتسمت ابتسامة عريضة: «الحب هو أفضل ترياق للتطَيُّر!» أثارت كلمةُ «حب» فضولَ روبنس الذي لم يعد معتاداً عليها. ما الذي كانت تقصده بها؟ فِعْل الحب الجسدي؟ أم عاطفة الحب؟ بينما راح يفكر بذلك تعَرَّت من ثيابها في زاويةٍ من الغرفة واندسَّت حالاً في السرير، تركت بنطالها الكتاني فوق كرسي، وتحتها حذاؤها الرياضي العملاق وبداخله

جورباها السميكان، ذلك الحذاء الذي توقَّفَ لحظةً في بيت روبنس أثناء تجواله الطويل بين الجامعات الأسترالية والمدن الأوروبية.

كان فعلاً جنسياً هادئاً وصامتاً على نحو لافت للنظر. ربما عاد روبنس فجأةً إلى مرحلة الصمت الرياضي، لكن كلمة «رياضي» ستكون هنا في غير محلِّها قليلاً، لأنه لم يبقَ شيء من طموحات الشاب الذي كان في السابق حريصاً أن يبرهن عن قدرة جسدية وجنسية؛ بدا الفعلُ الذي انصرف إليه ذا طابع رمزي أكثر منه رياضي. يبقى أنه لم تكن لدى روبنس أدنى فكرة عما يُفتَرَضُ أن ترمز إليه حركاتُهما: هل ترمز إلى الحنان؟ الحب؟ الصحة الجيدة؟ الفرح بالحياة؟ الرذيلة؟ الصداقة؟ الإيمان بالله؟ ربما هي صلاةٌ في سبيل طول العمر؟ (الطالبة تدرس علم دلالات الرسم، ولكن ألم يكن يجدر بها بالأحرى أن تُنَوِّرَهُ حول دلالات المضاجعة؟) كان يقوم بحركات فارغة، وللمرة الأولى في حياته لم يكن يعرف لماذا يقوم بها.

في الاستراحة (خطرت لروبنس فكرةُ أن الأستاذ أيضاً لابد أنه يلجأ حتماً إلى استراحة لمدة عشر دقائق أثناء الحلقة الدراسية) لفظت الفتاةُ (بصوتٍ مايزال هادئاً ورائقاً) جملةً احتوت من جديد على كلمة «حب» غير المفهومة. حلمَ روبنس: ستنزل مخلوقاتٌ أنثوية فائقة، قادمة من عمق الفضاء، إلى الأرض. أجسادها شبيهة بأجساد نساء الأرض، عدا أنها تامَّة، لأن المرضَ غير معروف على كوكبها الأصلي، والجسد خالٍ من العيوب. لكن ماضيها كمخلوقات فضائية سيبقى دوماً مجهولاً من قبل رجال الأرض الذين لن يفهموا، نتيجةَ ذلك، شيئاً عن نفسيَّاتها. لن يتمكَّنوا قط من معرفة أثر ماسيقولونه ويفعلونه عليها، ولن يستشفُّوا الأحاسيس المخبَّأة خلف وجوهها قط. قال روبنس لنفسه إنه تستحيل ممارسة الحب مع مخلوقات مجهولة إلى هذه الدرجة. ثم عدلَ عن رأيه: دوافعنا الجنسية مؤتْمَتة دون شكٍ بما يكفي للسماح لنا بالتزاوج حتى مع نساء من خارج الأرض، إلا أنه سيكون فِعْلَ حب بعيد عن كل إثارة،

ومجرد تمرين جسدي يفتقر إلى العاطفة مثلما يفتقر إلى الشبق.

بدأت الاستراحة تنقضي، وفي الحال بدأ القسم الثاني من الحلقة الدراسية. رغِبَ روبنس بِقَوْل شيء ما، كلام مثير لكي يخرجها من توازنها، لكنه كان يعرف في الوقت نفسه أنه لن يفعل ذلك. راح يتصرف مثل غريبٍ مُجبَر على التشاجُر مع شخصٍ ما بلغةٍ لا يتقنها جيداً: لايستطيع حتى أن يصرخ موجهاً شتيمة، لأن الخصم سيسأله بسذاجة: «ما الذي قصَدْتَهُ؟ لم أفهم شيئاً!» بحيث لم يقل روبنس أي كلام مثير، وعاد إلى ممارسة الحب بصفاء أخرس.

حين وجد نفسه معها في الشارع من جديد (دون أن يعرف إن كان قد أرضاها أم خيَّبَها، لكنها بدت بالأحرى راضية) اتخذ قراراً بألا يراها ثانيةً. لاشك أن ذلك سيجرحها، وربما تفسر زوالَ المحبة المفاجئ هذا (مع أنها لاحظت حتماً إلى أي حدٍّ بهَرَتْهُ بالأمس!) على أنه هزيمةٌ يزيدُ تَعَذُّرُ تفسيرها من قسوتِها. كان يعرف أن حذاء الأسترالية الرياضي سيسافر عبر العالم بخطى أصبحت منذ الآن أكثر كآبة بسببه. استأذن بالانصراف، وفي اللحظة التي راحت تنعطف فيها عند زاوية الشارع هاجَهُ الحنينُ القوي والمؤلم لجميع النساء اللواتي حصل عليهن في حياته. كان شعوراً قاسياً وغير متوقع مثل مرضٍ يظهر بشكل صارخ خلال ثانية واحدة دون أن يعلن عن نفسه.

رويداً رويداً فهم الأمر. كان المؤشر على ميناء الساعة يقترب من رقم جديد. سمع الساعة ترن ورأى نافذة صغيرة تنفتح في ساعة حائط كبيرة من القرون الوسطى، خرجت دميةٌ تحرِّكُها آليةٌ عجائبية: فتاة ترتدي حذاء رياضياً عملاقاً. كان ظهورها يعني أن رغبة روبنس ارتدَّت للتو ارتداداً معاكساً. لن يشتهي نساء جديدات بعد الآن أبداً. لن يشتهي إلا نساء سبق أن حصل عليهن، ومنذ الآن سيتسلَّطُ الماضي على شهوته.

عندما رأى نساء جميلات في الشارع اندهش من أنه لم يُعِرْهُنَّ

أي انتباه. ووصل الأمر ببعضهن إلى أنهن التفتن لدى مروره، لكني أظن أنه لم ينتبه لذلك. في السابق لم يكن يشتهي سوى نساء جديدات. كان يشتهيهن بقدْرٍ من نفاد الصبر جعَلَهُ لايمارس الحب مع بعضهن سوى مرة واحدة. كما لو أنه أراد التكفير عن ذاك الهوس بالجديد، التكفير عن الإهمال الذي يشعر به إزاء كل ماهو ثابت ومستقر، التكفير عن نفاد الصبر الأخرَق ذاك، الذي دَهوَرَهُ إلى الأمام، أراد أن يعود ويلتقي بنساء الماضي، أن يعانقهن مرة أخرى، أن يمضي حتى النهاية ويستغل كل مابقي بلا استغلال. فهِمَ أن الإثارات الكبرى أصبحت من الآن وصاعداً موجودة خلفه، وأنه إذا أراد إثاراتٍ جديدة يتوجب عليه أن يذهب للبحث عنها في الماضي.

16

كان في بداياته محتشماً، ويتدبر أموره لكي يمارس الحب في الظلمة، مع ذلك كان يفتح عينيه عن آخرهما، لكي يلمح على الأقل شيئاً ما، حالمَا يتسلل شعاع ضعيف عبر ساتر النوافذ.

فيما بعد، لم يَغتَذ على الضوء وحسب، بل أصبح يطالب به. وإذا لاحظ أن عيني شريكته مغمضتين يجبرها على فتحهما.

ثم لاحظ يوماً، مُتفاجئاً، أنه بدأ يمارس الحب في الضوء التام، ولكن عينيه مغمضتان. كان يغوص في الذكريات أثناء ممارسة الحب.

في الظلمة، يغمض عينيه.

في الضوء التام، يفتح عينيه.

في الضوء التام، يغمض عينيه.

ميناء ساعة الحياة.

17

جلس أمام ورقة وحاول أن يدوِّن أسماء عشيقاته في عمود. وعايَنَ الهزيمةَ الأولى من فورِهِ. نادرات جداً أولئك اللواتي يذكر أسماءهن وألقابهن، وفي بعض الحالات لم يستطع إيجاد الاسم ولا اللقب. لقد تحولت النساء (خفيةً، وعلى نحو غير محسوس) إلى نساء بلا أسماء. لو أنه تبادل معهن الرسائل لربما حفظ أسماءهن في ذاكرته، لأنه كان سيضطر لكتابتها مراراً على مغلف؛ ولكن «فيما وراء الحب» لاتوجد عادة إرسال رسائل حب. لو أنه اعتاد على تسمية تلك النساء بأسمائهن لربما حفظها، لكنه منذ الحادثة المزعجة التي حدثت له ليلة زفافه فرضَ على نفسه أن يستعمل على وجه الحصر ألقاباً مبتذلة ودودة يمكن لكل امرأةٍ في كل لحظةٍ قبولها دون ريبة.

خطَّ إذن، على نصف صفحة (لم يكن الاختبار يتطلب قائمة كاملة)، مستبدلاً الأسماء بعلامات مميِّزة في أغلب الأحيان («نَمَش» أو «معلمة» وماشابه ذلك)، ثم حاول إعادة تشكيل موجز لسيرة كل منهن. كان الفشل أشد! لم يكن يعرف شيئاً عن حياتهن! ولكي يبسط المهمة على نفسه اكتفى بسؤال واحد: مَنْ هم آباؤهن؟ باستثناء حالة واحدة (عرِفَ الأب قبل الفتاة)، لم تكن لديه أدنى فكرة. مع ذلك لابد أن الآباء شغلوا بالضرورة مكاناً أساسياً في حياتهن! لقد حدَّثْنَهُ عن آبائهن كثيراً حتماً! ما الأهمية التي كان يوليها إذن لحياة صديقاته إذا لم يكن قادراً حتى على حِفظِ المعطيات الأكثر أوليةً؟

انتهى إلى الإقرار (ليس دون نوعٍ من الضيق) بأن النساء لم يشكِّلن بالنسبة له أكثر من تجربة إيروتيكية بسيطة. حاول عندئذٍ أن يتذكر هذه التجربة على الأقل. توقف مصادفةً عند امرأةٍ (دون اسم) أشار إليها على الورق بالـ «دكتورة». ماذا حدث أول مرة مارسا فيها الحب؟ تخَيَّل شقتَهُ ذلك الوقت. بالكاد دخلا حتى اتجهت نحو الهاتف، واعتذرت أمام روبنس لدى شخص ما بأن ارتباطاً غير

متوقع شغَلَها ذاك المساء. ضحكا من ذلك العذر ومارسا الحب. الغريب أنه مازال يسمع تلك الضحكة، إلا أنه لم يعد يرى شيئاً من فعل الحب: أين تمّ؟ على البساط؟ في السرير؟ فوق الكنبة؟ كيف كانت أثناء الممارسة؟ ثم كم مرة التقيا بعدها؟ ثلاث مرات أم ثلاثين مرة؟ وفي أية ظروف كفّا عن اللقاء؟ هل يتذكر مقطعاً واحداً من أحاديثهما التي لابد أنها شغلت زهاء عشرين ساعة، بل زهاء المئة؟ تذكّر على نحو مشوّش جداً أنها كثيراً ما كانت تأتي على ذكر خطيب لها (أما محتوى معلوماتها عنه فقد نسيه بالطبع). شيء عجيب: الخطيب هو الذكرى الوحيدة التي بقيت في ذهنه. كان لِفِعل الحب إذن، أهمية أقل كثيراً بالنسبة له من الفكرة المُطْرِيَة والتافهة بِخِداع رجل.

فكَّرَ بِـ كازانوفا بِحَسَد. ليس بمآثره الإيروتيكية التي يقدر عليها عدد من الرجال، بل بذاكرته التي لا تُضاهى. حوالى مئة وثلاثين امرأة انتُزِعْنَ من النسيان، بأسمائهن ووجوههن وحركاتهن وكلامهن! كازانوفا: يوتوبيا الذاكرة. وبالمقارنة، يالها من حصيلة نهائية فقيرة تلك التي انتهى إليها روبنس! حين تخلّى، في بداية سن رشده، عن الرسم، عزّى نفسَهُ بفكرة أن معرفة الحياة تهمُّهُ أكثر من النضال في سبيل السلطة. بدت له حياةُ أصدقائه الباحثين عن النجاح مطبوعةً بالرتابة والفراغ بقدر ماهي مطبوعة بالعدوانية. اعتقد أن المغامرات الإيروتيكية ستأخذه إلى قلب الحياة الحقيقية، الحياة الفعلية والمليئة، الغنية والغامضة، الجذّابة والمحسوسة التي يشتهي ضمَّها. فجأةً رأى غلطتَهُ: رغم كل مغامراته العاطفية بقيت معرفتُهُ بالكائنات الإنسانية سيئة بالقدر نفسه الذي كانت عليه وهو في الخامسة عشرة من العمر. لَطالَما تَباهى بأنه عاش على نحو مكثَّف؛ لكن عبارة «عاش على نحو مكثّف» كانت تجريداً صِرْفاً، فعندما راح يبحث عن المضمون المحسوس لذلك «التكثيف» لم يكتشف سوى صحراء تعصف فيها الريح.

أعلن له مؤشرُ الساعة بأن الماضي سيُلازِمُه من الآن وصاعداً

كالوسواس. ولكن كيف يلازِم الماضي امرءاً لايرى فيه غير صحراء تطارِد فيها الريحُ نُتَفاً من الذكريات؟ هل يعني ذلك أن تلك النُّتَف ستصبح وسواساً له؟ نعم يمكن أن تصبح حتى النُّتَف وسواساً للمرء. من ناحية أخرى، دعونا لانبالغ: إنه دون شك لم يكن يتذكر شيئاً هاماً يتعلق بالدكتورة الشابة، بل راحت نساء أخريات يظهرن أمام عينيه بشدةٍ ملحَّة.

إذا قلت إنهن يظهرن، فكيف نتخيل هذا الظهور؟ بدأ روبنس يكتشف شيئاً غريباً إلى حد ما: لاتسجل الذاكرةُ الصورَ في حركتها المستمرة، الذاكرة تلتقط صوراً فوتوغرافية. وفي أفضل الحالات، ما احتفظ به من كل أولئك النساء كان بعض الصور العقلية. لم تكن صديقاته في حالة حركة مستمرة؛ ولم تكن الحركة، حتى المقتضبة جداً، تبدو له في استمرارها، بل مُجَمَّدةً في جزء من الثانية. تقدم له ذاكرتُهُ الإيروتيكية ألبوماً صغيراً من صور البورنو، لكنها لاتقدم له أي فيلم بورنو. وحين أقول ألبوم فإني أبالغ، لأن روبنس لم يحتفظ إلا بسبع أو ثماني صور كمجموع. كانت تلك الصور جميلة تفتنه، إلا أن عددها محدود على نحو مزعج: سبعة أو ثمانية أجزاء من الثانية، هذا ما اختُزِلَتْ إليه، في ذاكرته، الحياةُ الإيروتيكية التي قرر في السابق أن يكرِّس لها كل قواه وكل موهبته.

أتخيل روبنس جالساً إلى طاولته، يمسك رأسه بيديه مثل تمثال «المفكر» لِ رودان. بماذا يفكر؟ وبعد أن سلَّمَ بفكرة أن حياته اختُزِلت إلى التجربة الإيروتيكية، واختُزِلت هذه إلى سبع صورٍ جامدة، سبع صور فوتوغرافية، أراد على الأقل أن يأمل بأنه في ركنٍ ما من ذاكرته ماتزال تختفي في مكان ما صورةٌ ثامنة، تاسعة، عاشرة. هذا ماجعله يجلس ممسكاً برأسه بين يديه. استعرض نساءه من جديد، واحدة إثر أخرى، محاولاً العثور على صورة منسية لكل منهن.

أثناء هذا التمرين عايَنَ شيئاً مهماً آخر: كانت له عشيقات جريئات بشكل خاص في مبادراتهن الإيروتيكية وجذابات جداً

جسدياً؛ ومع ذلك لم يتركن في روحه إلا القليل جداً من الصور المثيرة، أو أنهن لم يتركن صوراً على الإطلاق. والآن، وهو يغوص في ذكرياته، تشدُّهُ أكثر النساءُ ذوات المبادرة الإيروتيكية التي تبدو مُتَسلِّلة، ومتكتمة المظهر: بالذات أولئك اللواتي قلَّلَ آنذاك بالأحرى من قيمتهن. كما لو أن الذاكرة (والنسيان) قامت منذ ذلك الوقت بتحويلٍ مدهش لجميع القيم، فقَلَّلَتْ من قيمة كل ما تمَّ بفعل الإرادة وما كان مُتعَمَّداً وتَفاخُريَّاً ومُخَطَّطاً له في حياته الإيروتيكية، في حين بدأت المغامرات غير المتوقعة والمتواضعة المسلك تتحول في ذاكرته إلى مغامرات نفيسة لاتُقَدَّر بثمن.

راح يفكر إذن بالنساء اللواتي أغلَتْ ذاكرتُهُ من قيمتهن: إحداهن تجاوزتْ حتماً سنَّ الشهوات، وللبعض الآخر أسلوب حياة يجعل اللقاء أمراً صعباً. لكن هناك عازفة العود. لم يرها منذ ثماني سنوات. ظهرتْ له في ثلاث صور فوتوغرافية عقلية. تقف في الأولى على بعد خطوة منه، تجمَّدت يدها في منتصف الحركة التي تبدو كأنها تريد محوَ وجهها. الصورة الثانية تلتقط اللحظةَ التي يسألها فيها روبنس، ويدهُ فوق نهدها، إذا سبق أن لمسها أحد بهذا الشكل، وتجيب فيها وهي تنظر أمامها بـ «لا» بصوت خفيض. أخيراً (هذه الصورة هي الأكثر فتنةً) يراها واقفةً بين رجلين أمام مرآة، تغطِّي نهديها العاريين بيديها. الشيء الغريب أن النظرة نفسها ترتسم على وجهها الجميل والجامد في الصور الثلاث: نظرة تحدِّق إلى الأمام، وتمرُّ بجانب روبنس.

بحث في الحال عن رقم هاتفها الذي كان يعرفه غيباً في السابق. كلَّمَتْهُ كما لو أنهما التقيا عشية الأمس. جاء إلى باريس (هذه المرة لم تكن هناك أية مناسبة، ولم يأتِ إلا لأجلها) والتقى بها في الفندق نفسه الذي وقفت فيه، قبل عدة سنين، بين رجلين، وغطت نهديها العاريين بيديها.

18

احتفظت عازفة العود بالقامة نفسها، بِظُرْف الحركات نفسِه، واحتفظت ملامحُها بكل نُبْلِها. ومع ذلك فقد تغيَّر فيها مايلي: يتَّضح من النظر إلى بشرتها عن كثب أنها فقدت طراوتَها. لم يكن بوسع روبنس ألاَّ يلاحظ ذلك، ولكن المثير للفضول أن اللحظات التي لاحظ فيها ذلك كانت شديدة الاختصار، بضع ثوانٍ بالكاد؛ سرعان ما استعادت عازفةُ العود بَعدها صورتَها الخاصة التي ارتسمت لها منذ زمن طويل في ذاكرة روبنس، إنها تختبئ وراء صورتها.

الصورة: لطالما عرف روبنس ما الصورة. رسم روبنس، بعد أن لاذَ بظهر زميل له، صورةً كاريكاتيرية لأحد الأساتذة. ثم رفع بصره: لم يكن وجهُ الأستاذ الذي يرتسم فوقه تعبير إيمائي دائم يشبه الرسم. مع ذلك، فحالما خرج الأستاذ من حقل رؤيته، لم يعد روبنس قادراً على تخَيُّلِهِ (مازال الأمر صحيحاً في الوقت الحاضر) إلا من خلال هذا الكاريكاتير. لقد اختفى الأستاذ إلى الأبد خلف صورته.

أثناء معرضٍ أقامَهُ مصور فوتوغرافي شهير، رأى صورةَ رجلٍ ينهض فوقَ الرصيف بوجه دامٍ. صورة ملتبسة لا تُنسى. فكَّر روبنس: من يكون ذاك الرجل؟ ماذا حدث له؟ ربما حادث تافه: خطوة عاثرة، سقْطة، وحضورٌ غير منتظَر للمصور. نهض الرجل دون أن يشك بشيء، وغسل وجهه في الحانة المقابلة، قبل أن يذهب إلى زوجته. وفي اللحظة نفسها، في الغبطة التي رافقت ولادتَها بالذات، انفصلتْ صورتُهُ عنه، وأخذت الاتجاه المعاكس لكي تعيش مغامراتها الخاصة وتحقق قدَرَها الخاص.

يستطيع المرء الاختباء خلف صورته، يستطيع الاختفاء إلى الأبد خلف صورته: ليس المرءُ صورتَهُ الخاصة أبداً. بفضل ثلاث صور عقلية لعازفة العود، وبعد ثماني سنين من رؤيته لها للمرة الأخيرة، اتصل بها روبنس. ولكن من تكون عازفة العود خارج

صورتها؟ إنه يعرف عنها القليل جداً ولايريد أن يعرف المزيد. أتخيَّلُ لقاءهما بعد ثماني سنين من التوقف: بقي جالساً مقابلها في بهو فندق باريسي كبير. عن أي شيء راحا يتحدثان؟ عن كل شيء باستثناء الحياة التي يعيشانها. لأن المعرفة المتبادلة إذا كانت أليفة أكثر مما يجب، قد تؤدي إلى غربة أحدهما عن الآخر، وقد تقيم بينهما حاجزاً من المعلومات غير المجدية. لايعرف أحدُهُما عن الآخر إلا الحد الأدنى الضروري، وهما شبه فخورين لكونهما خَبَّأا حياتهما في الظل لكي تصبح لقاءاتُهُما، إذا انتُزِعتْ من الزمن واقتُطِعت من أي سياق، أشد ألقاً.

أحاط عازفةَ العود بنظرة حانية، سعيداً بملاحظته بأنها كبُرَت قليلاً بالتأكيد، لكنها بقيت قريبةً من صورتها. قال لنفسه بنوعٍ من الاستخفاف المتأثِّر: تكمنُ قيمةُ عازفة العود الحاضرة جسدياً في قدرتها على التماهي الدائم مع صورتها.

وانتظر بتَلَهُّف اللحظةَ التي ستُعير فيها جسَدَها الحي لهذه الصورة.

19

كما في السابق، التقيا مرةً أو مرتين أو ثلاث مرات في السنة. مرت السنون. وفي أحد الأيام اتصل بها لكي يعلن لها عن قدومه إلى باريس بعد أسبوعين. أجابت بأنه قد لايكون لديها وقت تكرسه له.

«أستطيع تأجيل سفري أسبوعاً، قال روبنس.

ـ لن يكون لدي وقت أيضاً.

ـ إذن قولي لي متى؟

ـ ليس الآن، أجابت بارتباك ملموس جداً، لا، لن أستطيع قبل مرور زمن طويل...

ـ هل حدث شيء؟

ـ لا، لاشيء».

شعر كلاهما بعدم الارتياح. يكاد المرء يقول بأن عازفة العود قررت ألا تراه ثانيةً، لكنها لاتجرؤ أن تقول له ذلك. في الوقت نفسه كانت هذه الفرضية بعيدة الاحتمال (لم يُفسِد أيُّ ظلٍّ لقاءاتِهما الجميلةَ قط) إلى درجة جعلت روبنس يود أن يطرح عليها أسئلة أخرى لكي يفهم سبب رفضها. لكنه أبى أن يزعجها ولو بأسئلة بسيطة نظراً لأن علاقتهما قامت منذ البداية على غياب تام للعدوانية، مستبعِدةً حتى كل أشكال الإلحاح.

أنهى المكالمة مكتفياً بإضافة: «هل أستطيع الاتصال بك ثانيةً؟

ـ طبعاً. لِمَ لا؟» أجابت.

اتصل بها بعد شهر: «مازلتِ لاتستطيعين رؤيتي؟

ـ لاتغضب، قالت. لستَ موضوعَ خِلاف».

طرح عليها السؤال السابق نفسه: «هل حدث شيء؟

ـ لا، لاشيء».

صمتَ روبنس. لم يعرف ماذا يقول. «لا يهمّ»، قال في النهاية وهو يبتسم بكآبةٍ في السماعة.

«ليس لك أي ذنب في الموضوع، أؤكِّد لك. لستَ موضع خِلاف. الأمر يتعلق بي، وليس بك!»

استشفَّ روبنس في هذه الكلمات الأخيرة بعض الأمل. «ولكن، كل هذا ليس له أي معنى! يجب أن نلتقي!

ـ لا، قالت.

ـ لو أني متيقِّن من أنكِ لم تعودي راغبةً برؤيتي لما أضفتُ المزيد. لكنك تقولين إن الأمر يتعلق بك! ما الذي يحدث لك؟ يجب أن نرى بعضنا! يجب أن أكلِّمك!»

وبالكاد تلفَّظ بهذه الكلمات حتى فكر: ولكن لا، ذَوْقُها هو الذي يمنعها من ذِكر السبب الحقيقي شبه البسيط جداً: لم تعد تريده. والشيء الذي يُربِكُها هو رِقَّتُها. لهذا السبب لم يكن عليه أن يلح، فربما تَحوَّل إلى شخص مزعج وخالَفَ اتفاقهما الضمني الذي يمنع التعبير عن رغباتٍ ليست متوافرة لدى الطرفين.

عندما كررت «لا، أرجوك»، كَفَّ عن الإلحاح.

وهو يغلق السماعة تذكَّر فجأةً الفتاة الأسترالية صاحبة الحذاء الرياضي الضخم. هي أيضاً تُرِكَتْ لأسباب لم تكن قادرة على فهمها. لو سنحت له الفرصة مرة أخرى لَواساها بالطريقة نفسها: «ليس الذنب ذنبكِ أبداً. لستِ موضع خِلاف. الأمر يتعلق بي». فهمَ أن قصته مع عازفة العود انتهت، وأنه لن يعرف السبب أبداً. سيبقى في جهله، مثل الفتاة الأسترالية ذات الثغر الجميل. من الآن وصاعداً سيسافر حذاء روبنس عبر العالم بقدرٍ أكبر من الكآبة. مثل حذاء الأسترالية الرياضي.

20

مرحلة الصمت الرياضي، مرحلة الاستعارات المجازية، مرحلة الحقيقة الداعرة، مرحلة التلفون العربي، المرحلة الصوفية، كل ذلك يكمن وراءه بعيداً. أكملت المؤشرات دورتها حول ميناء ساعة حياته الجنسية، بينما هو خارج زمن ساعته. وأن تكون خارج زمن الساعة، لايعني النهاية ولا الموت. فعبثاً أعلنت الساعةُ منتصف الليل بالنسبة لفن الرسم الأوروبي، مع ذلك لم يتوقف الرسامون عن الرسم. حين نكون خارج الساعة فهذا يعني ببساطة أنه لن يحدث شيء جديد أو مهم بعد الآن. روبنس مستمر في معاشرة النساء، لكنهن فقدن بالنسبة له كل أهمية. الشابة التي كان يراها في أغلب الأحيان، هي غ التي تمتاز بكلمات بذيئة تحب أن تُرَصِّع الحديث بها. نساء كثيرات كُنَّ يفعلن الشيء نفسه آنذاك. وهو شيء سائد في جَوِّ ذلك الزمن. كن يقلن «خرا»، و «شيء يُخَرِّي»، و«فَرْج» لكي يوحين بأنهن لاينتمين إلى الجيل القديم المحافظ وحَسَن التربية، وبأنهن حرَّات، متحررات، وعلى الموضة. ولكن هذا لم يمنع أنه ما أن لمسَ روبنس غ حتى رفعتْ نحو السقف عينين متأثِّرَتين وغاصت في صمتٍ قديسٍ. كان عناقهما مديداً، ويكاد يكون بلا نهاية دوماً، لأن غ لم تكن تبلغ النشوة، المشتهاة بشراهة، إلا بعد جهود طويلة. كانت تجتهد، ممددةً على ظهرها والعرق يغطي جبينها وجسدها ينضح بالعرق. هكذا تقريباً يتخيَّل روبنس الاحتضار: نشتعِلُ من الحمى مُتَمَنِّين قدومَ النهاية بشدة، لكن النهاية تتوارى، تتوارى بعناد. حاول في المرتين أو المرات الثلاث الأولى أن يسرِّع النهاية بأن يهمس لِ غ بكلام داعر، لكنها عندما أشاحت بوجهها في الحال، إشارةً إلى استهجانها، لزم الصمت لاحقاً. أما هي فعلى العكس كانت دوماً تقول (بلكنة غير راضية ونافدة الصبر)، بعد عشرين أو ثلاثين دقيقة: «أقوى، أقوى، أيضاً، أيضاً!» وفي تلك اللحظة يلاحظ أنه لم يعد يستطيع الاستمرار؛ لقد ضاجعها وقتاً

أطول مما يجب، وبإيقاع بلغتْ سرعتُهُ حداً لايستطيع معه العمل بضربات مضاعَفة؛ فينزلق عندئذٍ جانباً ويلجأ إلى حيلة تبدو له في آن واحد اعترافاً بالفشل ومهارةً تقنية جديرة بشهادة: يُدخِل يدَهُ عميقاً في بطنها، ويقوم بأصابعه بحركات قوية من الأسفل إلى الأعلى، يتدفق ماء حار، فيضان، فتقبِّله وتغمره بالكلمات الرقيقة.

كانت ساعتاهما الحميميتان غير متزامنتين على نحو مؤسف: حين يكون ميالاً إلى الحنان تُخرِج كلماتِها البذيئة، حين يريد كلمات بذيئة تلزم صمتاً عنيداً، وحين يحتاج للصمت والنوم تصبح رقيقة وثرثارة.

كانت جميلة وأصغر منه بكثير! وراح روبنس يفترض (بتواضع) أنها لا تأتي إليه كلما اتصل بها إلا بسبب مهارته اليدوية. كان يشعر إزاءها بالامتنان لأنَّ بوسعه أن يحلم على مهل، بعينين مغمضتين، خلال اللحظات الطويلة من التعرق ومن الصمت التي تسمح له بقضائها فوق جسدها.

21

وصل إلى يدي روبنس يوماً ألبوم قديم لصور الرئيس جون كينيدي: ليس فيه إلا صور ملونة، زهاء خمسين منها على الأقل، يضحك الرئيس فيها كلها (كلها دون استثناء!). لم يكن يبتسم، بل يضحك! فمه مفتوح ويكشف عن الأسنان. ليس ثمة شيء غير اعتيادي هنا، فهكذا تكون الصور هذه الأيام، إلا أن روبنس بقي مع ذلك مذهولاً وهو يلاحظ أن كينيدي يضحك في جميع الصور، أن فمه لم ينغلق أبداً. ذهب بعد بضعة أيام إلى فلورنسا، وبينما هو واقف أمام تمثال *داوُود* لِمايكل أنجلو، تخيَّلَ هذا الوجه الرخامي ضاحكاً مثل وجه كينيدي. فجأةً، ظهر داوُود، درَّة الجَمال الذكوري، بِهيئةِ الأحمق! اعتاد منذ ذلك الوقت أن يلصق عقلياً، فماً ضاحكاً على وجوه اللوحات الشهيرة. كان اختباراً هاماً: فقد بدا تعبيرُ الضحك قادراً على تدمير جميع اللوحات! تخيلوا *الجوكندة* بضحكةٍ تكشف عن أسنانها ولثتها بدلاً من الابتسامة!

رغم أنه من أصدقاء معارض الرسم التي اعتاد تكريس القسم الأساسي من وقته لها، فقد كان عليه أن ينتظر صورَ كينيدي لكي يتأكد بنفسه من هذه البديهية البسيطة: منذ الزمن القديم وحتى رافائيل، وربما حتى أنغر، تَجَنَّبَ كبارُ الرسامين والنحاتين أن يصوِّروا الضحكة، وحتى الابتسامة. صحيح أن وجوه جميع التماثيل الأترورية باسمة، إلا أن هذه الابتسامة ليست تعبيراً إيمائياً أو ردة فعل فورية على موقف، بل إنها الحالة الدائمة للوجه المشرق بالغِبطة الأبدية. لم يكن ممكناً تَخَيُّلُ الوجه الجميل إلا في جُموده، سواء بالنسبة للنحاتين القدماء أو رسامي العصور اللاحقة.

لم تفقد الوجوهُ جمودَها ولم تنفتح الأفواه إلا حين أراد الرسام التقاط الأذى. إما أذى الألم: نساء منحنيات فوق جثة يسوع؛ فم مفتوح لأم في لوحة ذبح الأبرياء لِبوسان. أو الأذى كنزعة: لوحة آدم وحواء لِ هولبن. حواء بوجه منتفخ وفم نصف مفتوح يُظهر

الأسنان التي قضمت التفاحة للتو. بجانبها آدم الذي مايزال في حالة ماقبل الخطيئة: وجهه هادئ، وفمه مغلق. الجميع يبتسم في صورة *الرذائل* لِ كورّيج. لكي يعبِّر الرسام عن الرذيلة اضطرّ إلى زعزعة طمأنينة الوجوه البريئة، إلى شدِّ الأفواه وتشويه المعالم بالابتسامة. هناك شخصية واحدة تضحك في هذه اللوحة: طفل! لكن ضحكته ليست ضحكة السعادة كما ترتسم على وجوه الأطفال في صور الإعلانات للدعاية لنوع من الشوكولا أو الحفّاضات. ذلك الطفل يضحك لأنه منحرف الأخلاق!

لم يصبح الضحك بريئاً إلا عند الهولنديين: لوحة *المهرج* لِ هالز، أو لوحته *البوهيمية*. لأن الرسامين الهولنديين هم أول المصورين الفوتوغرافيين، تقع الصور التي يرسمونها وراء مسألة الجميل والقبيح. وبينما كان روبنس يطيل المكوث في جناح الهولنديين، أخذ يفكر بعازفة العود ويقول لنفسه: ليست عازفة العود موديلاً لِ فرانز هالز؛ عازفة العود موديل لكبار رسامي الزمن القديم الذين كانوا يبحثون عن الجمال في صفحة الوجه الجامدة. ثم دفعه بعض الزوار: جميع معارض الرسم في العالم مليئة بحشود من الناس، شأن حدائق الحيوان في السابق؛ والسيّاح التوّاقون إلى أشياء جذابة، ينظرون إلى اللوحات كما لو أنها حيوانات في أقفاص. لم يعد فن الرسم، قال روبنس لنفسه، في مكانه في هذا القرن، وعازفة العود كذلك. تنتمي عازفة العود لعالمٍ انقضى منذ زمن طويل، لم يكن الجَمالُ فيه يضحك.

ولكن ماتفسير استبعاد كبار الرسامين للضحك من مملكة الجمال؟ قال روبنس لنفسه: يكون الوجه جميلاً حين يعكس حضورَ فكرةٍ، أما لحظة الضحك فهي لحظة ليس فيها تفكير. ولكن هل هذا صحيح؟ أليس الضحك هو تلك الومضة في التفكير وهو يلتقط الجانب المضحك؟ لا، قال روبنس لنفسه: لايضحك الإنسان عند اللحظة التي يلتقط فيها الجانب المضحك؛ الضحك *يلي ذلك مباشرةً*، مثل ردة فعل فيزيائية، مثل اختلاجٍ يغيب فيه كل تفكير. الضحك

اختلاجَ للوجه، وفي الاختلاج لايسيطر الإنسانُ على نفسه، كونُهُ هو نفسه مُسَيْطَراً عليه من قِبَل شيءٍ ليس هو الإرادةَ أو العقل. لهذا لم يكن نحات العصور القديمة يمثِّل الضحك. الإنسان الذي لايسيطر على نفسه (الإنسان المتجاوِز للعقل، والمتجاوز للإرادة) لايمكن اعتباره جميلاً.

إذا جعلَ عصرُنا من الضحك التعبيرَ المفضَّلَ للوجه، مُناقِضاً بذلك روحَ كِبار الرسامين، فذلك يعني أن غياب الإرادة والعقل أصبحَ الحالةَ المُثلى للإنسان. يمكن الرد بأن الاختلاج في الصور الفوتوغرافية مصطَنَعٌ، وبالتالي واعٍ ومقصود: ليس سلوكُ كينيدي الذي يضحك أمام عدسة مصورٍ ردةَ فعل إزاء موقف مضحك إطلاقاً، لكنه يفتح فمه بشكل متعمد جداً ويكشف عن أسنانه. وهذا يثبت فقط بأن رجال اليوم جعلوا اختلاجَ الضحك (المتجاوِز للعقل والإرادة) صورةً مثالية اختاروا الاختباءَ وراءها.

فكر روبنس: من بين جميع تعابير الوجه، الضحك هو أكثرها ديموقراطيةً: جمود الوجه يجعلُ كلَّ مَلْمَحٍ من الملامح التي تميِّزُ أحدَنا عن الآخر قابلاً لأن يُكشَف بوضوحٍ، أما في حالة الاختلاج فجميعنا متشابهون.

تمثال نصفي لِـ يوليوس قيصر وهو يتلوَّى من الضحك، غير وارد. أما الرؤساء الأمريكيون فيَمضون إلى الأبدية مختبئين خلف اختلاج الضحك الديموقراطي.

22

عاد إلى روما. وفي المتحف، مكث طويلاً في قاعة الفن القوطي. ثمة لوحة تفتنُهُ: لوحة صَلْب. ما الذي كان يراه بدلاً من المسيح، يرى امرأة يستعدون لوضعها على الصليب. ومثل المسيح لم يكن لديها من رداء سوى قطعة قماش أبيض أسفل بطنها. تستند قدماها إلى بروز من الخشب، بينما يوثِق الجلادون عقبيها بحبال ثخينة إلى عمود الصلب. كان الصليب الذي أُقيم على قمة جبل مرئياً من كل مكان. حول المكان حشدٌ من الجنود وأفراد من الشعب والمتسكعين ينظرون إلى المرأة المعروضة. إنها عازفة العود. وإذ شعرت بكل تلك النظرات تحدق بجسدها غطت نهديها براحتي يديها. على يمينها ويسارها ينتصب صليبان آخران كل منهما يحمل لصاً. ينحني الأول نحوها، يأخذ إحدى يديها، ويبعدها ببطء عن صدرها، يفتح ذراعها إلى أقصى الخشبة العرضانية. يمسك الآخر باليد الأخرى ويقوم بالحركة نفسها التي أصبحت عازفةُ العود عند نهايتها مفتوحةَ الذراعين. أثناء العملية كلها بقي وجهها جامداً. راحت تنظر محدقةً إلى شيء بعيد. يعرف روبنس أنه ليس الأفق، بل مرآة مُتَخَيَّلة عملاقة وُضِعَتْ مقابلها، بين السماء والأرض، ترى فيها صورتَها، صورةَ امرأة مصلوبة، بذراعين مفتوحين ونهدين عاريين. كانت معروضة أمام الحشد الهائل الضاجِّ والبهيمي، مستثارة مثل جميع أولئك الناس، تراقب نفسها مثلما يراقبونها هم أنفسهم.

لم يكن باستطاعة روبنس إبعاد ناظريه عن مشهدٍ مشابه. وعندما تمكن أخيراً من ذلك، فكر بأن تلك اللحظة يجب أن تدخل في التاريخ الديني باسم رؤيا روبنس في روما. بقي حتى المساء تحت تأثير تلك اللحظة الصوفية. مضت أربع سنين دون أن يتصل بعازفة

العود، لكنه لم يستطع الصمود هذه المرة. منذ عودته إلى الفندق رفع سماعة الهاتف. في الطرف الآخر من الخط سُمِع صوت نسائي لايعرفه.

سأل بلهجة مترددة قليلاً: «هل أستطيع الكلام مع السيدة...؟» وأعطى كنية الزوج.

«نعم، هذا أنا»، قال الصوت.

عندها لفظ اسم عازفة العود، أجابه الصوت النسائي بأن المرأة التي يتصل بها توفيت.

«توفيت؟

ـ نعم، آنييس توفيت. من يطلبها؟

ـ صديق.

ـ هل أستطيع أن أعرف من أنت؟

ـ لا»، وأغلق الخط.

23

حين يموت أحد في السينما، تدوي في الحال موسيقا نادبة، أما في حياتنا، عندما يموت أحد عرفناه، لاتُسمَع أية موسيقا. المِيْتات التي يمكن أن تهزّنا بعمق نادرة جداً: ميتتان أو ثلاث أثناء حياة إنسان، ليس أكثر من ذلك أبداً. موتُ امرأةٍ لم تكن أكثر من حادثة عرضية باغَتَ روبنس وأحزَنَهُ، لكنه لم يهزه، لاسيما وأن هذه المرأة خرجت من حياته قبل أربع سنين وأنه اضطر للرضوخ للأمر.

صحيح أنّ هذا الموت لم يؤدِّ إلى جعل عازفة العود أكثر غياباً مما كانت عليه، إلّا أنه مع ذلك غيَّرَ كل شيء. كلما فكر روبنس بها، لم يستطع منْعَ نفسه من التساؤل عمَّا حلَّ بجسدها. هل وضعوه في تابوت ودفنوه في التراب؟ هل أحرقوه؟ راح يتذكر وجهها الجامد ذا العينين الكبيرتين اللتين تنظر بهما إلى نفسها بهما في مرآة متخَيَّلة. يرى الجفنين وهما ينغلقان ببطء: وفجأةً يصبح الوجه ميتاً. ونظراً للهدوء الشديد نفسه الذي يتمتع به ذلك الوجه، يتمُّ الانتقالُ من الحياة إلى اللاحياة على نحو غير ملحوظ، على نحو متناغم وجميل. لكن روبنس تخيل بعدها ماحلَّ بذاك الوجه. وكان الأمر فظيعاً.

جاءت إليه غ. ومثل كل مرة استسلما لعناقات صامتة، ومثل كل مرة ظهرت عازفة العود في ذهنه خلال هذه اللحظات التي لانهاية لها: كانت مثل كل مرة تقف أمام المرآة، عارية النهدين، وتتأمل نفسها بنظرة ثابتة. فكر روبنس فجأةً بأنها ربما ماتت منذ سنتين أو ثلاث سنين، أن شعرها ربما انفصل عن جمجمتها، وأن محجريها قد تجوَّفا. أراد التخلص من هذه الصورة وإلا لن يستطيع الاستمرار في ممارسة الحب. طرد ذكرى عازفة العود مصمماً أن يركز على غ وأنفاسها التي تتسارع، لكن أفكاره ترفض الطاعة، وتضع له أمام عينيه، كما لو أن ذلك كان متعَمَّداً، ما لايريد أن يراه. وحين تقرر هذه الأفكار أخيراً إطاعته والكف عن تصوير عازفة

العود في تابوتها، تُريه إياها وسط ألسنة اللهب، في وضع محدد يعرفه لأنه سمع عنه: الجسد المشتعل ينتصب ثانيةً (تحت تأثير قوة جسدية غامضة)، بحيث تجد عازفة العود نفسها جالسةً في الفرن. وفي منتصف رؤية الجثة المحروقة وهي جالسة، يدوي فجأةً صوتٌ مُستاء ومُلِحّ: «أقوى، أقوى، أيضاً، أيضاً!» اضطر روبنس أن يوقف العناق، وطلب من غ راجياً أن تعذره لسوء حالته.

قال لنفسه عندئذٍ: من كل ماعشتُهُ لم يبق لي سوى صورة واحدة. ربما تحتوي على الشيء الأكثر حميمية والأكثر عمقاً المختبئ في حياتي الإيروتيكية، ربما تحتوي على جوهرها ذاته. ربما لم أمارس الحب مؤخراً إلّا لكي أتيح لهذه الصورة أن تعود للحياة. والآن تشتعل هذه الصورة، ويتشنج الوجه الجميل الهادئ، ويتقلص، يَسْوَدُّ ويتساقط رماداً.

يفترض أن تعود غ الأسبوع القادم وقد بدأ القلقُ يساور روبنس سلفاً من الصور التي ستستبدُّ به أثناء ممارسة الحب. جلس إلى طاولته وأحاط رأسه بيديه، وبدأ يبحث في ذاكرته عن صور يمكنها أن تحل محل صورة عازفة العود أملاً بطردها من ذهنه. استحضَرَ بعضاً منها، بل لقد فوجئ بأنه وجدها جميلة ومثيرة. لكنه كان يعلم جيداً في قرارة نفسه أن ذاكرته سترفض أن تريه إياها حين يمارس الحب مع غ، وأنها ستَدسُّ له خِلسةً بدلاً منها، كما في مزحة مرعبة، صورةَ عازفةِ العود جالسةً وسط محرقة. ما رآه كان صحيحاً. فهذه المرة أيضاً، وأثناء ممارسة الحب، اضطر أن يرجوَ غ أن تعذره.

عندئذٍ قال لنفسه إن إيقاف علاقاته مع النساء لبعض الوقت لايمكن أن يكون ضاراً له. وحتى إشعار آخر كما يُقال. لكن هذه الاستراحة استطالت أسبوعاً إثر أسبوع. أدركَ يوماً أنه لن يكون هناك «إشعار آخر» بعد الآن.

الفصل السابع
الاحتفال

1

في صالة الرياضة ثمة مرايا كبيرة تعكس منذ زمن طويل أذرعاً وأرجلاً في حالة حركة؛ ومنذ ستة أشهر غَزَتِ المرايا بضغطٍ من علماء الإيماغولوجيا ثلاثةً من جدران المسبح أيضاً، كَوْن الواجهة الرابعة تشغلها نافذة هائلة مزججة يمكن رؤية أسطُح باريس منها. كنا نرتدي سراويل السباحة، جالسين إلى طاولة قرب الحوض الذي يلهث فيه السابحون. بيننا زجاجة نبيذ طلبتُها للاحتفال بعيد ميلاد.

لم يكلف آفناريوس نفسَهُ حتى أن يسألني أي عيد ميلاد أقصد، لأن فكرةً جديدة كانت تجذبه: «تخيَّلْ أنه أتيحت لك إمكانيتان. أن تمضي ليلة حب مع امرأة جميلة ومشهورة عالمياً، بريجيت باردو أو غريتا غاربو مثلاً، بشرط واحد هو ألا يعرف ذلك أحد قط؛ أو أن تتنزه معها في الشارع الكبير من المدينة التي هي مسقط رأسك، تحيط كتفيها بذراعك، بشرط واحد هو ألا تنام معها قط. أتمنى أن أعرف النسبة المئوية الدقيقة للناس الذين يميلون إلى هذه الإمكانية أو تلك. يتطلب الأمر منهجاً إحصائياً، لذا توجهتُ إلى مكاتب السبر، لكنها لم تستجب.

ـ لم أعرف بشكل جيد أبداً إلى أي حد يجب أن يؤخذ ما تفعله على محمل الجد.

ـ كل ما أفعله يجب أن يؤخذ على محمل الجد قطعاً».

تابعت: «أتخيلك مثلاً وأنت تعرض على جماعة أنصار البيئة خطتك لتدمير السيارات. لم يكن بوسعك مع ذلك أن تصدِّق بأنهم سيقبلونها!»

توقفت عن الكلام، ولزم آفناريوس الصمت.

«كنتَ تعتقد أنهم سيصفقون لك؟

ـ لا، قال آفناريوس، لم يخطر لي ذلك أبداً.

ـ لماذا طرحت عليهم مشروعك إذن؟ لكي تكشفهم؟ لكي تثبت لهم أنهم بالرغم من حركاتهم الاحتجاجية الكثيرة، فهم يشكلون جزءاً مما تسميه الشيطان؟

ـ لاشيء أقل نفعاً، قال آفناريوس، من محاولة إثبات شيء ما للحمقى.

ـ يبقى تفسير واحد: أردتَ ممازَحَتَهُم. ولكن حتى في هذه الحالة، يبدو لي سلوكُكَ لامنطقياً: فرغم كل شيء أنتَ لم تفترِضْ أن أحداً سيفهمك ويضحك!»

نفى آفناريوس بإشارة من رأسه وقال بنوع من الحزن: «لم أفترض ذلك. الشيطان يتصف بغياب تام لحِسّ الدعابة. لقد أصبح الجانب المضحك غير مرئي رغم أنه حاضر دائماً. لذا لم يعد ثمة معنى للممازحة». ثم أضاف: «هذا العالَم يأخذ كل شيء على محمل الجد. بما في ذلك أنا، وهذا تجاوز للحد.

ـ لدي إحساس أنه لا أحد بالأحرى يأخذ شيئاً على محمل الجد! الجميع يبحثون عن التسلية، ولاشيء سوى ذلك!

ـ يعيدنا هذا إلى الموضوع نفسه. حين سيضطر الحمار التام أن يذيع في الراديو خبر اندلاع حرب ذرية، أو هزة أرضية في باريس، فإنه سيفعل كل شيء لكي يكون طريفاً. ربما يبحث منذ الآن عن التَّوْرِيات الجيدة لأجل تلك المناسبات. ولكن ليس لهذا أية صلة بالجانب المضحك. لأن الجانب المضحك في هذه الحالة هو الرجل الذي يبحث عن تَوْرِيات لكي يعلن عنَ هزة أرضية. في حين أن الرجل الذي يبحث عن توريات لكي يعلن عن هزة أرضية، يأخذ أبحاثَهُ على محمل الجد، وليس لديه أدنى شك بأنه مضحك. لايمكن أن يوجد حس الدعابة إلا حيث مازال الناس يميزون الحد بين ماهو هام وماليس كذلك. وهذا الحد غير قابل للتمييز اليوم».

أعرف صديقي جيداً، وكثيراً ما أقلِّدُ طريقته في الكلام على سبيل المتعة، فأستعير أفكاره وملاحظاته؛ ومع ذلك يفلت مني.

سلوكه يعجبني ويفتنني، لكني لا أستطيع القول بأنني أفهمه تماماً. حاولت أن أشرح له يوماً أنِ جوهر الإنسان لايمكن التقاطه إلا بواسطة استعارة. بوساطة الألَقِ الموحي للاستعارة. منذ معرفتي لآفناريوس وأنا أبحث عبثاً عن الاستعارة التي تلتقطه وتتيح لي بأن أفهمه.

«إذا لم يكن الأمر لأجل الممازحة، لماذا عرضتَ عليهم خطتك إذن؟ لماذا؟»

قبل أن يتمكن من أن يجيبني قاطَعَنا تَعَجُبٌ مندهش: «بروفسور آفناريوس! أهذا معقول؟»

رجل جميل بمايوه السباحة يمكن أن يكون في الخمسين أو الستين من العمر، يتجه نحونا من الباب الصفّاق. نهض آفناريوس. شد كل منهما طويلاً على يد الآخر إذ كان واضحاً أن كليهما منفعل.

ثم قدَّمَهُ آفناريوس لي. فهمتُ أن الشخص الواقف أمامي هو بول.

2

جلس إلى طاولتنا: أشار آفناريوس إليَّ فاتحاً ذراعه بحركة فسيحة: «ألا تعرف رواياته؟ *الحياة هي في مكان آخر*! هذه رواية يجب أن تُقرَأ! زوجتي تزعم أنها ممتازة!»

فهمتُ في إشراقةٍ مفاجِئة أن آفناريوس لم يقرأ رواياتي أبداً؛ وعندما أجبرني منذ بعض الوقت على إحضارها له، كان ذلك لأن زوجته المصابة بالأرق، تحتاج لاستهلاك كيلوغرامات من الكتب في السرير. أحزنني الأمر.

«جئتُ أرطِّب أفكاري بالماء»، قال بول. عندها لمحَ النبيذ ونسي الماء. «ماذا تشربان؟» تناول الزجاجة وقرأ اللصاقة بعناية. ثم أضاف: «منذ هذا الصباح وأنا أشرب».

نعم، كان الأمر واضحاً وفاجأني. لم أتخيل بول سكِّيراً أبداً. طلبتُ من النادل أن يجلب كأساً ثالثاً.

رحنا نتحدث عن أشياء مختلفة. أشار آفناريوس إشارات مختلفة إلى رواياتي التي لم يقرأها قط، فحثَّ بول بإشاراته تلك لإبداء ملاحظةٍ جعَلَني افتقارُها للكياسة إزائي شِبْهَ منذهل: «أنا لا أقرأ الروايات. المذكرات أشد تسلية بكثير، بل أكثر تعليمية. أيضاً كُتُب السِّيَر! قرأتُ مؤخراً كتباً حول سالينجر، حول رودان، حول قصص حب فرانز كافكا. وسيرة رائعة لهمنغواي! هذا، ياله من محتال. ياله من كاذب. ياله من مجنون بالعظَمة، قال بول وهو يضحك من قلبه. ياله من عاجز. ياله من سادي، ياله من ذكوري. ياله من مجنون بالغرام. ياله من مبغض للنساء.

ـ إذا كنتَ مستعداً، كمحام، للدفاع عن القَتَلة، قلتُ، فلماذا لاتدافع عن الكتَّاب الذين، بغضِّ النظر عن كتُبِهم، لم يرتكبوا ذنباً؟

ـ لأنهم يثيرون أعصابي»، قال بول مبتهجاً، وصب النبيذ في الكأس الذي وضعه النادلُ أمامه للتو.

زوجتي تعشق مالر، تابعَ. رَوَتْ لي بأنه، قبل خمسة عشر يوماً من الحفلة الأولى *لسمفونيته السابعة*، اختلى بنفسه في غرفةٍ ضاجَّة بفندق، وأعاد التوزيع الأوركسترالي.

ـ نعم، قلتُ، كان ذلك خريف 1908 في براغ. والفندق يدعى *النجمة الزرقاء*.

ـ كثيراً ما أتخيله في تلك الغرفة من الفندق، وسط النوطات، تابعَ بول، دون أن يسمح لنفسه بالتوقف. كان مقتنعاً أن عمله سيسقط إذا عُزِف اللحنُ، في الحركة الثانية، بالكلارينيت وليس بالأوبوا.

ـ هكذا بالضبط»، قلتُ وأنا أفكر بروايتي.

تابع بول: «أتمنى أن تُعزَف هذه السمفونية أمام جمهور من العارفين البارزين، أولاً مع التصحيحات التي تمت في الأيام الخمسة عشر الأخيرة، ثم بدونها. أراهِنُ أن أحداً لن يميز فرقاً بين الأدائين. افهموني: شيء رائع بالتأكيد أن النغمة التي عزفها الكمان في الحركة الثانية، يعيد عزفَها فلوت في الحركة الأخيرة. كل شيء في مكانه، كل شيء خضع للضبط والتأمُّل والاختبار، لم يُترَك شيءٌ للمصادفة؛ إلا أن هذا الكمال الهائل يتجاوزنا، يتجاوز قدرةَ ذاكرتِنا، قدرتَنا على التركيز، بحيث أنه حتى المستمع الأشد تزمُّتاً في الإصغاء لن يلتقط من هذه السمفونية سوى جزء من مئة مما تحتويه، بل الجزء الأقل أهمية في نظر مالر!»

كانت تلك الفكرة الصحيحة بالتأكيد، تُفرِحُهُ، بينما يزداد حزني رويداً رويداً: إذا أهملَ القارئ جملةً واحدة من روايتي لن يفهم منها شيئاً، مع ذلك فمَنْ هو القارئ الذي لايهمل سطوراً؟ ألستُ أنا نفسي أكبر مَنْ أهملَ سطوراً وصفحات؟

تابع بول: «أنا لا أعترض على كَمال جميع هذه السمفونيات. أعترض فقط على أهمية هذا الكَمال. تلك السمفونيات شديدة السمو ليست سوى كاتدرائيات لانعدامِ النفْع. إنها ممتنعة على الإنسان. لا

إنسانية. ولطالَما بالَغْنا في أهميتها. ولَّدتْ لدينا إحساساً بالدونية. لقد اختزلتْ أوروبا نفسَها إلى خمسين عمل عبقري لم تفهمها أبداً. انتبهوا جيداً إلى هذا التفاوت المثير للحنق: ملايين من الأوروبيين لايمثلون شيئاً، مقابل خمسين اسم يمثلون كل شيء! التفاوت الطبقي حادث ضئيل إذا قورن بهذا التفاوت الميتافيزيقي الذي يُحوِّل البعضَ إلى ذرات رمل، بينما ينسب إلى البعض الآخر معنى الكائن».

فرغَت الزجاجة، فناديتُ النادل كي أطلب زجاجة أخرى. نتج عن ذلك فَقْدُ بول لتسلسلِ أفكاره.

«كنتَ تتحدث عن سِيَر الحياة، همستُ إليه.

ـ آ، نعم.

ـ كنتَ مفتوناً لأنك تمكنتَ أخيراً من قراءة مراسلات الموتى الحميمة.

ـ أعرف، أعرف»، قال بول كما لو أنه أراد تدارك اعتراضات الخصم قبل أن تقع: «صدِّقني: أنا أيضاً أجد التنقيب في المراسلات الحميمة، واستجواب العشيقات القديمات، وإقناع أطباء بإفشاء السر الطبي، أمراً مثيراً للقرف. كتَّاب السِّيَر من الرعاع لن يكون بوسعي أبداً الجلوس إلى طاولاتهم مثلما أجلس إلى طاولتك. روبسبيير كذلك لن يجلس إلى طاولة واحدة مع الرعاع الذين كانوا ينهبون وتنتابهم النشوة الجماعية من عمليات الإعدام. لكنه كان يعرف ألّا شيء يتم بدون الرعاع. الرعاع هم أداةُ الكراهية الثورية العادلة!

ـ ما الشيء الثوري في الكراهية الموجهة ضد همنغواي؟ سألته.

ـ لا أتحدث عن الكراهية الموجهة ضد همنغواي! أتحدث عن أعماله! أتحدث عن أعمالهم! كان يجب أخيراً أن يُقال بصوتٍ مرتفع بأن القراءة عن همنغواي أكثر تسلية وفائدة ألف مرة من قراءة همنغواي. كان يجب أن نثبت بأن نتاج همنغواي ليس سوى حياة

همنغواي مموّهةً، وأن هذه الحياة تساوي حياةَ أي منا من حيث ضآلة الشأن. كان يجب تقطيع سمفونية مالر قِطعاً صغيرة، واستخدامها كخلفية صوتية في دعاية للمناديل الصحية. علينا أن ننتهي مرةً وإلى الأبد من رُعْبِ الخالدين. أن نقلب السُلطةَ المتغطرسة *لكل السمفونيات السابعة والفاوستات كافة!*»

نهضَ، وقد أثمَلَهُ خطابُهُ بالذات، والكأس بيده: «أريد أن أشرب معكما نخب نهاية عصر!»

3

في المرايا التي تعكس كلٌّ منها الأخرى، بدا بول مُضاعَفاً سبعاً وعشرين مرةً، وراح جيراننا بالطاولات ينظرون بفضول إلى يده التي ترفع الكأس. كذلك تجمَّدَ رجلان يرفعان جسديهما خارج الماء في الحوض الصغير ذي الدوّامات المائية قرب المسبح، دون أن يستطيعا إبعاد ناظريهما عن أيدي بول السبع والعشرين المعلّقة في الهواء. اعتقدتُ في البداية أنه تحجَّر على هذه الشاكلة لكي يعطي خطابه قدراً أكبر من الفخامة، لكنني لمحتُ لاحقاً سيدةً بمايوه السباحة دخلت القاعة للتو: امرأة تناهز الأربعين، وجه جميل، رجلان قصيرتان قليلاً لكنهما مرسومتان على أكمل وجه، مؤخرة بليغة رغم أنها كبيرة أكثر قليلاً مما يجب، متجهة نحو الأرض مثل سهم سمين. لقد عرِفتُها من هذا السهم.

لم تشاهِدْنا في الحال واتجهت نحو المسبح. لكننا رحنا نحدق فيها بشدةٍ جعلتْ نَظَرَنا يلفِتُ في النهاية نظَرَها. احمرَّتْ. أمر جميل عندما تحمرُّ امرأة؛ في تلك اللحظة لاينتمي جسدُها إليها؛ تفقد السيطرة عليه؛ تكون تحت رحمته؛ آهٍ، لاشيء أجمل من منظر امرأةٍ ينتَهِكُها جسدُها بالذات! بدأتُ أفهم سبب نقطة ضعف آفناريوس إزاء لورا. تفرَّستُ في وجهه: بقي وجهه بارداً تماماً. بدا لي أن هذه السيطرة على النفس تفضحهُ أكثر مما فضَحَت الحُمرَةُ لورا.

تمالكتْ نفسَها، ابتسمتْ بلطف واقتربت من طاولتنا. نهضنا وقدَّمَنا بول إلى زوجته. بقيتُ أرقب آفناريوس. هل كان يعرف أن لورا هي زوجة بول؟ بدا لي أن لا. وحسب معرفتي به، لابد أنه نام مع لورا مرة واحدة ولم يرها ثانيةً منذ ذلك الوقت. ولكني لم أكن متأكداً من ذلك، وفي النهاية، لم أكن متأكداً من شيء. حين مدَّتْ له يدها، انحنى كما لو أنه يقابلها للمرة الأولى. استأذنت لورا بالانصراف (تقريباً بأسرع مما يجب، قلتُ لنفسي) وغطست في المسبح.

فجأةً فقدَ بول كل نشاطه. «أنا سعيد أنكما تعرفتما عليها، قال بكآبة. إنها، كما يُقال، امرأة حياتي. عليَّ أن أهنئ نفسي عليها. الحياة قصيرة إلى درجة أن معظم الناس لايعثرون أبداً على امرأة حياتهم».

أحضَرَ النادل زجاجة أخرى، فتحها أمامنا، صبَّ النبيذ في كؤوسنا، بحيث فقدَ بول تسلسلَ أفكاره من جديد.

«كنتَ تتحدث عن امرأة حياتك، همستُ له عندما ابتعد النادل.

ـ نعم، قال. لدينا طفل عمره ثلاثة أشهر. وليَ ابنةٌ أخرى من زواجي الأول. غادرت البيت منذ عام دون كلمة وداع. آلمني ذلك لأني أحبها. لقد تركَتْني وقتاً طويلاً بدون أخبار. ومنذ يومين عادت لأن صديقها تركها فجأةً بعد أن أنجبت منه بنتاً. صديقيَّ العزيزين، إنَّ لديَّ حفيدة! ثمة أربع نساء حولي!» بدا أن صورة تلك النساء الأربع تملؤه بالطاقة: «لذلك أشرب منذ الصباح. أشرب نخب لقاء أفراد الأسرة! أشرب في صحة ابنتي وحفيدتي!»

في مستوى أدنى، في المسبح، كانت لورا تسبح بصحبة امرأتين، وبول يبتسم. كانت ابتسامةً غريبةً تعِبة توحي لي بالتعاطف. بدا لي فجأةً متقدماً في السن. وتحوَّلت جُمَّتُهُ الرمادية القوية فجأةً إلى تسريحةِ سيدةٍ مُسِنَّة. وكما لو أنه أراد تجاوز عارِضَ ضَعفِهِ، نهض مجدداً وكأسه بيده.

في هذه الأثناء راحت الأذرع تخبط الماء بضجة كبيرة. كان رأس لورا خارج الماء وهي تسبح سباحة الكرَوْل بِخَرَقٍ ولكن بحَمِيَّة، بل بشعار.

بدا لي أن كل خبطة تنهال على رأس بول كأنها سَنَةٌ إضافية: راح يكبر بسرعة. أصبح عمره سبعين عاماً، وسرعان ما أصبح ثمانين، ومع ذلك كان يقف منتصباً رافعاً كأسه كما لو أنه يريد حماية نفسه من انهيار السنين التي تنهال فوق رأسه: «أذكر جملةً شهيرة كنا نرددها أيام شبابي»، قال بصوتٍ بدا فجأةً مرتعِشاً.

«*المرأة هي مستقبل الرجل*. من قال هذا ياتُرى؟ لم أعد أعرف. لينين؟ كينيدي؟ لا، شاعر.

ـ أراغون»، همستُ.

قال آفناريوس دون دماثة: «مامعنى أن المرأة هي مستقبل الرجل؟ أن الرجال سيصبحون نساء؟ لا أفهم هذه الجملة الغبية!

ـ هذه ليست جملة غبية! إنها جملة شعرية! قال بول.

ـ الأدب يختفي والجُمَل الشعرية الغبية ماتزال تهيم عبر العالم؟» قلتُ.

لم يُعِرْني بول أي انتباه. كان قد لاحظ للتو فقط وجهه المكرر في المرايا سبعاً وعشرين مرةً: لم يستطع أن يزيح ناظريه عنه. قال وهو يلتفت بشكل متتالٍ نحو جميع وجوهه المنعكسة، بصوتِ سيدةٍ مسنَّةٍ ضعيفٍ وزائد الحِدَّة: «المرأة مستقبل الرجل، يعني أن العالم الذي خُلق سابقاً وفق صورة الرجل، سيتشكل وفق صورة المرأة. وكلما أصبح أكثر ميكانيكيةً ومعدنيةً وتقَنيَّةً وبروداً، ازدادت حاجته للدفء الذي يمكن للمرأة وحدها أن تمنحه. إذا أردنا إنقاذ العالم علينا الاقتداء بصورة المرأة، الانقياد للمرأة، السماح للـ Ewigweibliche، الأنثى الخالدة، بالتسرب إلينا!»

كما لو أن هذه الكلمات التنبؤية أنهكت بول فازداد عمره بضع عقود أخرى من السنين، إنه الآن عجوز ضعيف له مئة وعشرون أو مئة وستون من العمر. لم يعد بوسعه حتى أن يمسك بكأسه، فانهَدَّ على كرسيه. ثم قال بصدق وحزن: «عادتْ دون أن تُخبرني. إنها تكره لورا، ولورا تكره ابنتي. ولقد جَعَلَتْهُما الأمومةُ أشدَّ مَيْلاً للقتال. وعُدنا للموَّال القديم مرة أخرى، ضجيج مالر في غرفة وضجيج الروك في الأخرى. إنهما ترغمانني مرةً أخرى أن أختار، تُوجِّهان لي الإنذارات. لقد اقتحمتا ميدان القتال، ولن تتوقفا». ثم مال نحونا بهيئةِ من يريد أن يسرَّ بشيء: «صديقيَّ العزيزين، لا تأخذاني على محمل الجد. ما سأقوله الآن ليس صحيحاً». خفض

صوته كما لو أنه يخبرنا بسر كبير: «إنه لَتوفيقٌ هائل أن الحروب خاضها الرجال. لو أن النساء خُضْنَ الحرب، فسوف يكنَّ مبدئياتٍ في قسوتهن بحيث لايبقى أي كائن إنساني على الكوكب». وكما لو أنه أراد في الحال أن يُنسينا ما قالَه، ضرب بقبضته على الطاولة ورفع صوته: «صديقيّ العزيزين أتمنى لو أن الموسيقى لم توجد قط! أتمنى لو أن والد مالر صفَعَ ابنَهُ فوق أذنه، بعد أن باغَتَهُ وهو يمارس العادة السرية، صفعةً قوية جعلت غوستاف الصغير أصمّاً وعاجزاً إلى الأبد عن التمييز بين الكمان والطبل. وأتمنى أخيراً أن يُحَوِّلَ تيارُ جميع الغيتارات الكهربائية إلى كراسٍ أقوم شخصياً برَبْطِ عازفي الغيتار إليها». ثم أضاف بصوتٍ بالكاد يسمع: «أتمنى ياصديقيّ، أن أكون أشدَّ ثملاً بعشرة أضعافٍ مما أنا عليه».

4

بقي مُنْهَدّاً على الكرسي، وكان ذلك المشهد حزيناً حتى بات تحَمُّلُهُ مستحيلاً. نهضنا لكي نربِّت على ظهره. وبينما نحن كذلك رأينا زوجته خرجت من الماء، وراحت تلتَفُّ حولنا لكي تصل إلى الباب. راحت تتظاهر بأنها لاترانا.

هل كانت غاضبة من بول إلى درجةٍ تأبى معها توجيه حتى نظرة إليه؟ أم كانت منزعجة لأنها التقت فجأةً بآفناريوس؟ يبقى أنه كان في مشيتها شيء قوي وجذاب إلى درجة أننا توقفنا عن التربيت على ظهر بول، ورحنا ثلاثتنا ننظر باتجاه لورا.

حين وصلت على بعد خطوتين من الباب الصفّاق، حدث شيء غير متوقع: التفتت برأسها نحو طاولتنا فجأةً وألقَتْ بذراعها في الهواء، بحركةٍ بلغت حداً من الرشاقة والفتنة والحذق بدا لنا معه أنَّ بالوناً مُذَهَّباً يطير من أصابعها ويبقى معلقاً فوق الباب.

ارتسمت في الحال ابتسامةٌ على وجه بول الذي شدَّ على ذراع آفناريوس بقوة: «هل رأيت؟ هل رأيت هذه الحركة؟

ـ نعم»، قال آفناريوس وهو يحدِّق في البالون المُذَهَّب الذي راح يتلألأ في السقف كذكرى من لورا.

كان واضحاً تماماً بالنسبة لي أن حركة لورا ليست موجَّهةً إلى زوجها السكير. لم تكن تلك حركةَ «إلى اللقاء» الآليةَ اليومية، كانت حركةً استثنائية وغنية بالمغزى. لم يكن ممكناً أن تكون موجَّهةً إلاّ إلى آفناريوس.

غير أن بول لم يكن يشكُّ بشيء. وكما لو بمعجزة، سقطت السنين من جسده وعاد خمسينياً جميلاً فخوراً بجمَّتِهِ الشيباء. نظر نحو الباب الذي كان يتلألأ فوقه البالون المذهَّب وقال: «آه، لورا! إنه شيء منها حقاً! آهٍ، تلك الحركة! إنها تُلَخِّصها بأكملها!» ثم حكى لنا قصةً بتأثر: «المرة الأولى التي حيَّتْني فيها بهذه الطريقة، كانت

عندما صحبتُها إلى دار التوليد. فقد اضطرت للخضوع لعملين جراحيين لكي تحمل بطفل. كنا نخاف حين نفكر بالولادة. ولكي تجنِّبَني الانفعال الزائد منعَتْني من اللحاق بها إلى العيادة. بقيتُ قرب السيارة واتّجهتْ وحدها نحو الباب، وحين بلغت العتبة أدارت رأسها وحيَّتْني بيدها تماماً مثلما فعلت للتو. بعودتي إلى المنزل شعرت بالحزن بشكل فظيع بدونها، وبالشوق إليها إلى درجة أنني حاولتُ، لكي أستردَّ حضورَها، أن أقلِّدَ الحركة الجميلة التي فتَنَتْني، وأقوم بها لنفسي. لو رآني أحدٌ في تلك اللحظة لَضحك. وقفتُ مولياً ظهري لمرآة كبيرة، وألقيتُ بذراعي في الهواء ناظراً من فوق كتفي لكي أبتسم لنفسي. فعلتُ ذلك ثلاثين أو خمسين مرةً ربما، وبِتُّ أفكر بها. كنتُ في آن واحد هي التي تحيِّيني وأنا الذي ينظر إليها وهي تحييني. لكن الشيء الغريب هو أن تلك الحركة لم تكن تلائمني. بدوتُ بتلك الحركة أخرق ومضحكاً على نحو متعذِّر الإصلاح».

نهض وأدار لنا ظهره. ثم ألقى بذراعه في الهواء وهو ينظر إلينا من فوق كتفه. نعم، كان على حق: بدا مضحكاً. انفجرنا ضاحكين، الأمر الذي شجَّعَهُ على تكرار تلك الحركة عدة مرات. وأخذ يصير مضحكاً أكثر فأكثر.

ثم قال: «أتعلمان؟ هذه الحركة لاتلائم رجلاً، إنها حركة امرأة. تقول لنا المرأة عبر هذه الحركة: تعال، اتبعني، وأنت لاتعرف إلى أين تدعوك، وهي كذلك لاتعرف. لكنها تدعوك مع ذلك مقتنِعةً بأن اللحاق بها أمر يستحق العناء. لذا أقول لكما: إما أن تصبح المرأة مستقبلَ الرجل، أو ينتهي أمر الإنسانية، لأن المرأة وحدها تستطيع أن تحتفظ في داخلها بأملٍ لايبررهُ شيء، وتدعونا إلى مستقبلٍ مشكوكٍ فيه كنا سنكفُّ عن الإيمان به منذ زمن طويل بدون النساء. بقيتُ طوال حياتي مستعداً لتَتَبُّع صوتهن حتى لو كان صوتاً مجنوناً، في حين أني قد أكون أيَّ شيء إلاَّ مجنوناً. غير أنه لايوجد ماهو أجمل من الانقياد نحو المجهول لصوتٍ

مجنون، لمن ليس مجنوناً!» عندها ردد بفخامةِ الكلماتِ الألمانية: «Das Ewigweibliche zieht uns hinan». «تقودنا الأنثى الخالدة نحو الأعلى!»

راح بيت غوته الشعري يخفق بجناحيه تحت قبة المسبح مثل إوزةٍ بيضاء مزهوَّة، بينما توجَّه بول المنعكسُ في المرايا الهائلة الثلاث نحو الباب الصفاق الذي مايزال البالون المذهَّب يتلألأ فوقه. في النهاية، رأيتُ بول سعيداً بصدق. قام ببضع خطوات، التفت برأسه نحونا وألقى ذراعاً في الهواء. كان يضحك. التفت مرةً أخرى، ثم مرةً أخرى، حَيَّانا. وبعد مُحاكاةٍ أخيرةٍ خرقاء لتلك الحركة الأنثوية الجميلة، اختفى وراء الباب.

5

قلتُ: «لقد تحدث جيداً عن هذه الحركة. لكني أعتقد أنه أخطأ. لم تدعُ لورا أحداً للحاق بها إلى المستقبل، أرادت أن تذكِّرَكَ فقط بأنها موجودة وبأنها تنتظرك».

لزمَ آفناريوس الصمت وبقي وجهه عصياً على الفهم.

قلتُ له بنبرة عتب: «ألا تشفق عليه؟

ـ بلى، أجاب آفناريوس. أحبه بصدق. إنه ذكي، طريف، معقَّد. إنه حزين. وعلى الأخص، لاتنسَ أنه ساعدني!» ثم مالَ نحوي، كما لو أنه لم يشأ أن يترك عتَبي المُضْمَر دون جواب. «حكيتُ لكَ عن مشروعي بشأن السبر: سؤال الرجال هل يحبون النوم مع ريتا هيوارث سراً، أم الظهور معها علناً. النتيجة معروفة سلفاً بالطبع: سيزعم الجميع، حتى الأخير بين أهْزَل الرجال أنهم يريدون النوم معها. لأنهم جميعاً يريدون أن يَظهَروا في نظر أنفسهم بالذات وفي نظر زوجاتهم أو أبنائهم وحتى في نظر المستخدَم الأصلع في مكتب السبر، أنهم من أنصار مذهب المتعة(*). ولكن هذا وهْم، تمثيل رديء من قِبَلِهم. اليوم لم يعد ثمة أنصار لمذهبِ المتعة». لفظَ هذه الكلمات الأخيرة بنوع من الوقار، ثم أضاف مبتسماً: «إلا أنا». وتابع: «مهما قال هؤلاء الرجال، فأنا أؤكِّد لك أنهم إذا خُيِّروا، سيفضلون جميعاً نزهةً في الساحة الكبرى على ليلة الحب. لأن مايهمهم هو نَيْل الإعجاب وليس اللذة. المظهر وليس الحقيقة. لم تعد الحقيقة تمثل شيئاً لأحد البتة. وهي لاتمثل أي شيء إطلاقاً بالنسبة لمحاميَّ». ثم قال بنوع من الحنان: «لذا أستطيع أن أعِدَكَ رسمياً بأنه لن يحصل له مكروه؛ لن يتعرض لأي أذى: القرنان اللذان سيحملهما سيظلان غير مرئيين. سيكونان لازورديين في الطقس

(*) Hedoniste من يناصر مذهب المتعة: وهو المذهب القائل بأن اللذة والسعادة هما الخير الأوحد أو الرئيسي في الحياة.

الجميل، ورماديين في الأيام الماطرة». وأضاف أيضاً: «أساساً، ليس هناك أي زوج يشكُّ أن يكون رجل مغتصب للنساء ويحمل سكيناً بيده، عشيقاً لزوجته. هاتان الصورتان لاتتماشى أحداهما مع الأخرى.

ـ لحظة، قلتُ. هل يعتقد حقاً أنك أردتَ اغتصاب نساء؟

ـ قلت لك ذلك.

ـ ظننتُ أن ماقلتَه كان مزحة.

ـ ربما تعتقد بأني كشفتُ له سري؟» وأضاف: «حتى لو قلتُ له الحقيقة ما كان لِيُصَدِّقني. ولو صدَّقَني لَتَخَلّى في الحال عن قضيتي. كنتُ أثير اهتمامه بوصفي مغتصِبَ نساء. لقد أحبني ذلك الحب الغامض الذي يوليه كبارُ المحامين لكبارِ المجرمين.

ـ ولكن، ما التفسير الذي قدَّمتَه؟

ـ لم أقدم أي تفسير. لقد بُرِّئتُ لنقص الأدلة.

ـ كيف؟ نقص الأدلة؟ والسكين!

ـ لا أُنكِر أن الأمر كان شاقاً»، قال آفناريوس، وفهمتُ أنه لن يقول لي شيئاً آخر.

تركتُ فترة طويلة من الصمت تنقضي ثم قلت: «ما كنتَ لِتعترفَ بقصة فَزْر العجلات لقاء أي ثمن؟»

أشار برأسه أن لا.

هيمن عليَّ انفعال غريب: «كنتَ على استعداد بأن يُقبَض عليكَ كمُغتَصِب نساء فقط لكي لاتكشف اللعبة..».

وفجاةً فهمتُ آفناريوس: إذا رفضنا أن نولي الأهمية لِعالَم يظن نفسَهُ مهماً، وإذا لم نجد في هذا العالم أي صدىً لضحكتنا، لايبقى أمامنا سوى حل: التعامل مع العالم جُملةً، واعتباره موضوعاً لِلَعِبِنا؛ جَعْله لعبةً لنا. آفناريوس يلعب، واللعب هو الشيء الوحيد الذي يهمه في عالم دون أهمية. لكن هذه اللعبة لن تُضحِك أحداً، وهو يعلم ذلك. حينَ عَرَضَ مشاريعَهُ على أنصار البيئة، لم يفعل ذلك لأجل تسليتهم، بل لأجل تسليته الخاصة.

قلت له: «أنت تلعب مع العالم مثل طفل كئيب ليس لديه أخ صغير».

هي ذي! هي ذي الاستعارة التي أبحث عنها منذ زمن طويل بخصوص آفناريوس! أخيراً!

راح آفناريوس يبتسم مثل طفل كئيب. ثم قال: «ليس لدي أخ صغير ولكن لدي أنت».

نهض ونهضت أنا أيضاً، بدا أنه بعد كلمات آفناريوس الأخيرة، لم يبقَ سوى أن نتعانق. لكننا انتبهنا إلى أننا بالسراويل، وخشينا من فكرةِ احتكاكٍ حميم بين بطنَيْنا. فعدنا، بضحكةٍ مُحرَجةٍ، إلى غرف الثياب حيث كانَ صوتُ امرأة حاد مع غيتار يصرخ في المكبِّرات بشدةٍ أفقَدَتْنا الرغبةَ بالكلام. دخلنا المصعد. اتجه آفناريوس إلى الطابق الثاني تحت الأرض حيث أوقف سيارته المرسيدس، وتركته في الطابق الأرضي. راحت خمسة وجوه مختلفة على خمسة ملصَقات معلَّقة في البهو تنظر إليَّ وكل منها يقلب شفتيه بالطريقة نفسها. خفتُ أن تعضَّني فخرجتُ إلى الشارع.

كان الطريق مزدحماً بالسيارات التي تزمِّر بلا انقطاع. والدراجات تصعد فوق الأرصفة وتشق طريقاً لها بين المشاة. كنتُ أفكر بآنييس. مضى عامان، يوماً بعد يوم، منذ أن تخيَّلتُها للمرة الأولى. كنتُ آنذاك أنتظر آفناريوس وأنا جالس على كرسي طويل في النادي. لهذا السبب طلبتُ اليوم زجاجة. فقد انتهت روايتي، وأردتُ الاحتفال بها حيث ولدتْ فكرتُها الأولى.

راحت السيارات تزمِّر وتسمَع صيحات غضب. قديماً، وفي ظَرفٍ مشابه، رغبتْ آنييس بشراء غرسة الحب ميوزوتيس، زهرة ميوزوتيس واحدة، رغبت أن تمسك بها أمام عينيها كآخر أثرٍ، بالكاد مرئيٍّ، للجَمال.

تمت في كانون الأول 1988

آنييس الفانية(*)

إلى جاك بْرو

يروي الفصل الخامس من الخلود الذي يحمل عنوان «المصادفة» أحداث يوم من حياة آنييس. تقرر هذه الاستقرار في سويسرا، لذا عليها أن تسلك طريق باريس لكي تخبر زوجها وابنتها بأنها ستعيش بعيداً عنهما منذ الآن فصاعداً. يمتاز هذا اليوم إذن بمغزى خاص بالنسبة لها، وكذلك الأمر بالنسبة لنا، إذ لن نلبث حتى نعرف أنه آخر يوم في حياة آنييس التي ستلاقي مصرعها ذلك المساء حين تسقط سيارتها في هوة وهي تحاول أن تتجنب شابة وقفت في منتصف الطريق. لذا، فإن كل مايحدث أثناء ذلك النهار يتخذ أهمية حاسمة، ويصبح لأقلِّ حدَث، أقلِّ فكرة، كما لم يحدث قط، قيمةُ الرمز.

بين هذه الأحداث، التي يستحق كل منها بالنتيجة أن يكون موضع تأمل، هناك اثنان يسترعيان الانتباه بشكل أكثر خصوصية، ليس بسبب جمالهما الأكيد وحسب، بل بسبب بساطتهما الفائقة، وما يحتويانه من كشفٍ ذي طابع وشيك يبدو في الوقت نفسه كما لو أنه

(*) نسخة منقَّحة من مقال نُشر في infini'l عدد 35 خريف ,1991 ص. 83 – 96 .

غير قابل للنفاد، ليس فقط بالنسبة لآنييس، بل بالنسبة لنا نحن الذين سنموت قريباً مثلها أيضاً.

هذان الحدثان ـ اللذان ربما لا يبدوان كحدَثَيْن بقدر ما يبدو الظهورُ المَجازي في شعور آنييس لِما شكّل معنى وجودها بالذات ـ وقعَ أولهما في الساعة الثانية والنصف من بعد الظهر. فقد قررت أن تذهب للنزهة في الجبل قبل مغادرة جبال الألب، بدلاً من ركوب سيارتها حالاً والسفر إلى فرنسا. فعلت ذلك استجابةً لجمال الأمكنة وهدوئها، ولكن أيضاً، وبشكل أعمق، لكي تستسلم للحنين، لأن هذه النزهات مرتبطة بالنسبة لها، على الدوام، بذكرى والدها وقصيدة غوته التي حفّظَها إياها سابقاً. وهاهي آنييس تكتشف، (أي ترى بوضوح للمرة الأولى، ما كانت تعرفه دوماً على نحو لاشعوري) ذلك الشيء الذي لاقيمة له: الدرب.

الدرب: شريط من الأرض نمشي فوقه على الأقدام. الطريق شيء مختلف عن الدرب، ليس فقط لكونه يُقطَع بالسيارة، بل لكونه مجرد خط يربط نقطة بأخرى. ليس للطريق بذاته أي معنى. الشيء الوحيد الذي له معنى هو النقطتان اللتان يصل بينهما. الدرب تكريمٌ للمكان. كل جزء من الدرب له معنى ويدعونا للتوقف. الطريق إنقاصٌ مظفَّرٌ لِقيمة المكان الذي لم يعد اليوم سوى إعاقة لتحركات الإنسان، إضاعة للوقت.

بالنسبة لآنييس، ليس «الدرب» بتعريفه هذا ووضعِهِ في تَعارُضٍ مع الطريق، ليس مجرد طريقة للتجول في المشهد. بل هو طريقةٌ للعيش والسكن في العالم، لكنها طريقة اختفت مثلما اختفى والدها، ومثلما اختفت حياة الماضي اللاهية والجوّالة. في نظر آنييس يكفي هذا الاختفاء، هذا النسيان الذي سقط فيه لكي يجعل من الدرب شعاراً للجمال، مثلما كانت موسيقا بوهيميا التقليدية، وللأسباب نفسها، في نظر لودفيك، أو شعائر الديانة المسيحية في نظر سابينا التي تؤمن باللاأدرية. لأن الجمال في العالم الكونديري

هو دائماً ماهو موجود في مكان منزوٍ، ماهو مقفر وغزتُهُ أشواكُ العلّيق.

مع ذلك فإن للدرب دلالات أخرى ممكنة كتمثيل جمالي. يمكن أن نرى فيه نوعاً من النموذج أو المرجع الذي يلائم بوجهٍ خاص فنَّ كونديرا الروائي، مثلما تبدَّى هذا الفن وتهذَّب في أعماله السابقة، ومثلما يظهر في رواية الخلود على نحو أعظم جلاءً من كل ماسبق على الإطلاق. ولكي أصنع صورة، سأسمي هذا الفن فن «الرواية ـ الدرب».

هذه المقاربة أساساً قد أوحى بها الروائي نفسه الذي طرح، بعد بضعة فصول، أثناء نقله لحديثه مع البروفسور آفناريوس، مايحبه (وما لا يحبه) بخصوص الرواية. *«على كل من يتوافر لديه القدر الكافي من الجنون، يقول، لكي يستمر اليوم في كتابة الروايات، أن يكتبها بطريقة تجعل اقتباسها متعذراً، حماية لها. بعبارة أخرى، طريقة تجعلها غير قابلة لأن تروى».* لهذه الغاية، يجب التخلي عن «قاعدة وحدة الفعل»، وعن «التوتر الدرامي» الذي يحوِّل كل عنصر إلى مجرد «مرحلة بسيطة تقود إلى الخاتمة النهائية»، ويجعل الرواية شبيهة بـ «شارع ضيق»، «سباق دراجات»، ويمكن أن نضيف: شبيهة بطريق روائي ليس فيه شيء له معنى سوى سرعة القراءة وغياب العقبات بين بداية القصة ونهايتها. أساساً جرت العادة في المخططات الروائية على اختزال الرواية إلى مايُعتَبَر الشيءَ الجوهري: الانتقال من «حالة بدئية» إلى «حالة نهائية»، وكل مايوجد بين الحالتين ليس سوى سلسلة من «الوظائف» التي يُعتَبَر مبرر وجودها الوحيد (أو الرئيسي) هو ضمان الانتقال المذكور بأكبر قدر من الاقتصاد في الزمن وفي الوسائل.

في حين أن هذا بالتحديد هو ما لاتفعله، ما ترفض أن تفعله الرواية ـ الدرب، التي، على العكس، تتلذذ بالبطء والانعطافات، تُضاعِف الاستطرادات، والفواصل الزمنية، والوقفات الفلسفية،

لاتخشى الأفعال التي تسمي بالـ «طارئة» ولا التفرُّعات في الحدث العَرَضي. إنها تتصرف إجمالاً كما لو أن لدى المؤلف والقارئ وقتاً يضيعانه ولايحسبان خُطاهما، ولايعشقان شيئاً أكثر من التوقف في كل لحظة لأجل التحدث والنظر إلى المشهد. في هذا الصدد، يُعتبر بناء الخلود نموذجياً، نجد فيه بعض السمات الشكلية الأكثر وضوحاً التي أمكَنَنا رؤيتها في روايات كونديرا السابقة، بدءاً من الحياة هي في مكان آخر، وخاصةً في كتاب الضحك والنسيان، لكنها هنا أبرز و«أشدّ».

أولى هذه السمات هو السقوط أو: تنحية «البطل» نَصِّيًّا، وهو ما لا يجوز خَلْطُهُ مع اختفاء الشخصية، العزيز جداً على الرواية الحديثة. عند كونديرا تحتفظ الشخصية بكل سلطتها وكل «حقيقيَّتِها». يُعتَبَر كل من لودفيك، جاروميل، جاكوب أو تامينا من الوجوه الأكثر تميزاً بقوةٍ كأفراد بذاتهم في الرواية المعاصرة. لكن الشخصية الكونديرية تتميز بأنها تزداد امتناعاً، روايةً إثر رواية، عن احتكار الحكاية لفائدتها وحدها، وعن فرض مصيرها الخاص منطِقاً سائداً للفعل. بعبارة أخرى، لم تعد الرواية تُقادُ بهذه الشخصية وحدها، ولا حتى تُقاد بشكل رئيسي بها؛ أصبحت تدور بالأحرى حولها، أو عنها، ولكن ليس تحت قيادتها المباشرة. لم يعد فن السرد يقوم على «تتبُّع» حياة الشخصية أو مغامرتها، بل على مصاحبتها، التَّفكُّر بها، تارةً عن طريق الاستغراق كلِّيًّا بها، وتارةً عن طريق الابتعاد عنها من أجل فهمها، إعادة تأويلها، وحتى نسيانها والانتقال إلى شيء آخر.

من هنا جاء لدى كونديرا، وخاصةً في رواياته الأخيرة، ذلك الغياب، أو بالأحرى تهميش «الشخصية المركزية» المخلوق المعترف بفضله في الرواية «الحديثة». مثلاً، في كتاب الضحك والنسيان تحتلُّ تامينا وجان مكانةً مميزة، بالتأكيد، من الناحية الفلسفية ومن ناحية موضوع الرواية. لكن هذا الامتياز لايذهب في النص حتى جعْلِهما يسيطران على الرواية إلى درجة إبعاد

الشخصيات الأخرى المشاركة في الفعل إلى الظل، أو اختزالها إلى مرتبة الشخصيات «الثانوية»، أي المكمِّلة بالمعنى الصِّرْف للكلمة، التي يشكل كل منها موضوع قسم من الرواية، مثل ميرِك (القسم الأول)، أو كارِل (القسم الثاني)، أو الطالب في (القسم الخامس). ربما كان هذا الأثر أكثر وضوحاً أيضاً في الخلود. فأين البطل في هذه الرواية؟ صحيح أني تحدثتُ منذ قليل عن آنييس، ولكن كان بوسعي بالقدر نفسه الحديث عن روبنس أو آفناريوس أو الراوي أو غوته، لأنه لايوجد بين هذه الشخصيات «بطل» حقيقي. رغم أن كلاً منها يملك فَرادةً قويةً بقدر ماهي ممكنة، وليس لأي منها أن تخفي الأخرى و«تقود مسيرة» الحكاية، كما يُقال. ليست علاقتها النَّصِّيةُ تَراتُبيةً، بل علاقة موضوع أو موسيقا، إنها تقريباً أشبه بعلاقة شخصيات أعمال موزارت الأوبرالية، التي هي أولاً أصوات، أو ألوان صوتية، وبالتالي إمكانيات تَناغُم أو تنافُر، تنويعات لانهائية حول تيمة مشتركة.

هذه «المساواة» التي تميز شخصيات «الرواية ـ الدرب» نجدها أيضاً في مانسميه الفعل. ففي الخلود كما في كتاب الضحك والنسيان كما في خفة الكائن التي لاتحتمل، لايمكن وصْفُ الحكاية على أنها تَطَوُّر لحبكة مركزية وحيدة. هنا ليست الأفعال وحدها منوَّعةً ومتعددة، الأمر الذي ليس نادراً إلى هذا الحد في الرواية، ولكن ليس بينها فعلٌ يمكن تسميته «رئيسي»، وتُعتَبَر الأفعال الأخرى ـ المسماة هنا أيضاً «ثانوية» أو «مساعِدة» ـ خاضعة له وتكون وظيفتها إيضاحُهُ أو الإحاطة به. هل تُعتَبَر قصة بِتينا وكريستيان وغوته أقل أهمية من قصة لورا وآنييس وبول؟ هل تُعتَبَر مغامرة روبنس، أو مغامرة الشابة التي تريد الانتحار أقل استقلالاً ذاتياً، وهل هي أقل دلالة من مغامرة لورا أو آنييس؟ وهل تُعتبَر المحادثات بين غوته وهمنغواي أقل «حقيقيةً» أو أقل «عمقاً» من المحادثات بين كونديرا وصديقه آفناريوس؟

على مستوى سرديٍ محض، تعتبَر رواية مثل الخلود مبنية في

الواقع كمجموعة من القصص المستقلة عملياً إحداها عن الأخرى، التي لايمكن لتقاطعاتها أن تعود إلا للمصادفة ـ «الطِّباقية» أحياناً، و«المولِّدة للتاريخ» أحياناً أخرى ـ الأمر الذي يجعلها غير قابلة للتلخيص تماماً. بينما تُعتبَر جميع هذه القصص على مستوى آخر، لَصيقةً إحداها بالأخرى، سواء من حيث شكلها أو من حيث دلالتها. توجد بينها توازيات، مفارقات، وكل أنواع التناغمات والتوازنات التي تجعلها تبدو كأنها أجزاء من التوليفة نفسها، صور لِ «الحقيقة» نفسها أو «المعنى» نفسه الذي ربما يبقى كشْفُهُ، إذا قُدِّم بطريقة أخرى، متعذِّراً.

في كتاب فن الرواية، يقارن كونديرا مبدأ التأليف الروائي هذا بمبدأ التأليف الموسيقي. يمكن أن نقارنه أيضاً بما يقوله فاليري عن هندسة العمارة، التي كانت من ناحية أخرى قريبة جداً بالنسبة له من الموسيقا التي تشكل معها أحد أعظم فَنَّيْنْ. البناء الأثري أو المعبد يبدو ثقيلاً، إنه يمثل صورةَ الوحدة والدوام ذاتَها. لكن تمثيله على هذا النحو إنما يُعتَبَر تجريداً. في الواقع، أي من وجهة نظر من يقطنه أو يتنزه فيه، إنه يعجُّ ويتحرك. «جمود مبنيّ ما هو الاستثناء؛ وتكمن المتعة في الانتقال حتى تحريكِهِ، الاستمتاع بكل التَّراكُبات التي تنتج عنها أعضاؤه والتي تتنوع: العمود يدور، الأعماق تَنفك، الأروقة تنزلق، ألفُ رؤيا تفلت من البناء الأثري، وألفُ ائتلاف». بعبارة أخرى، ليس للبناء الأثري مركز حقيقي ولا طابع وحيد، لاتُعطى كلِّيَّتُهُ مرةً وإلى الأبد قط، بل تبقىعلى الدوام مجزَّأةً، وتُلمَح فقط عبر سلسلة متعاقبة من الزوايا ومن الرؤى الجزئية التي تكشف بمجموعها هذه الكلِّيَّة وفي الوقت نفسه تعدِّلها. إنَّ تأمُّل صرحٍ أثري، إجمالاً، هو تأمُّلُ نوعٍ من الانسجام المستمر وفي الوقت نفسه، المتغير.

هاتان الكلمتان ـ «مستمر ومتغير» ـ هما الكلمتان ذاتهما اللتان تستعملهما آنييس لكي تصف الجمال الخاص لِ «عالم الدروب». وهناك حقيقةٌ شَبَهٌ بين هذا العالم والبناء الأثري مثلما

يتصوره فاليري. كلاهما «تكريم للمكان»، كلاهما يدعو للتسكُّع الذي تقطعه الوقفات، كلاهما يقدم للمتنزِّه مشهداً هو نفسُهُ على الدوام لكنه مع ذلك متنوع إلى ما لا نهاية.

كلاهما أخيراً صورة مخْلِصة للجمالية الخاصة التي تجعل من الرواية الكونديرية، بالنسبة لمن يقرؤها، ليس العالمَ المغلَقَ لواحدةٍ من الشخصيات، ولا المسارَ المستقيم لقصة ما، وأقل من هذا وذاك، ليس العرضَ المنهجي لفكرة ما، بل شبكة شبيهة بتلك التي تشكلها الدروبُ التي تخطُّها أقدام المتنزِّهين في غابة ما، شيئاً فشيئاً.

في الغابات التي تحبها آنييس تتفرع الدروب إلى دروب صغيرة، ثم إلى دروب أصغر يسلكها محِبُّو الغابات. وعلى طول الدروب هناك مقاعد يُرى منها المنظر المليء بخِراف وأبقار ترعى...

في شبكة مماثلة، كل درب يتبع مجراه الخاص، شأنَ كل قصة خاصة في قلب الرواية. في كل لحظة يلتقي هذا الدرب بدرب آخر أو بعدة دروب أخرى، تارةً يتقاطع معها لا أكثر، وتارةً يتحد معها إلى أن ينفصل عنها درب صغير آخر مبتعداً(هل هو الدرب نفسه؟ هل هو درب آخر؟) في اتجاه غير متوقع، مع احتمال أن يلتقي مرة أخرى لاحقاً بالدرب الأول (هل هو الدرب نفسه؟ هل هو درب آخر؟) الذي اتَّبَع في تلك الأثناء وجهتَهُ الخاصة دون أن يكترث به. بكلمة واحدة، إنَّ مسار كل درب شيء لا يتبع إلا للمصادفة، وليست هناك أية وسيلة بالنسبة للمتسكع ـ القارئ، لكي يخطط مشوارَهُ ويعرف مسبقاً إلى أين سيقوده درب معين. تلك هي سيادة المفاجأة والمتعة الخالصة للاكتشاف.

ينطبق هذا، مثلاً، على الحركة التي تقوم بها السيدة الستِّينيَّة في بداية الخلود؛ ستقودنا تلك الحركة قريباً إلى آنييس، ثم إلى لورا، وهذه إلى بِتينا فون آرنيم، التي ستعيدنا نظارتُها من جديد إلى آنييس ولورا، ومن هذه إلى برنار الذي تتقاطع قصته مع قصة

آفناريوس التي تتقاطع مع قصة لورا، وهكذا دواليك حتى نهاية الرواية واللحظة التي يكرر فيها بول بنفسه حركةَ السيدة الستينية... هنا وهناك، عند منعطفات تلك الشبكة السردية، ثمة مقاعد تدعو للوقفة التأمُّلية حول الزمن، الجسد، الوجه، والخلود...

هكذا تصبح قراءة الرواية أشبه بنزهة طويلة، دون حد واضح، تُسَيِّرُها سعادةُ السير وحدها، ويفتنُها المنظر المختلف الذي يقدم نفسه للعين كلما انعطفت الخطى. لكن هذا المنظر الجديد دوماً، يبقى في الحقيقة نفسَهُ دوماً، لأن موضوعه الدائم هو الجبل والغابة. مؤكد أن الدروب تسير وفقاً للمصادفات، إلا أنها تجوب المكان نفسه دون أن تستنفده قط، دون أن تدور حوله دورة نهائية، بحيث يكون تشابكُها اكتشافاً لاينتهي، مختلفاً دوماً وهو نفسُهُ دوماً. لأن المكان المطروح للاكتشاف هنا لايمكن معرفته من الخارج، أي لايمكن معرفته سوى عن طريق ذلك الاستكشاف الصبور والذي يبدأ من جديد دوماً.

نتعرف هنا بالطبع على طريقة «التنويع» الموسيقي المميزة التي يضعها كونديرا في كتاب الضحك والنسيان، في مواجهة السمفونية التي تتصف، في تقدُّمِها «من شيء إلى شيء آخر، أبعد دوماً»، بطابع ملحمي، أي تنتمي إلى عالم «الطريق». لايعرف التنويعُ سَطوةَ الشيء الآخر الأبعد دوماً. على العكس، قد تكون حركتُهُ هي بالضبط حركة دروب الجبل، التي تتقدم أحياناً وتتراجع أحياناً أخرى، تصعد هنا وتعاود النزول هناك، تجدد نفسها، وتُقارِب المكان (المعنى) الذي تجوبُهُ عن كثب أكثر فأكثر، باستمرار.

نعلم أنَّ التنويع الذي هو أحد المعطيات الأساسية في الجمالية الكونديرية، يلعب أيضاً دوراً مركزياً في ما يمكن أن نسميه عالم كونديرا الأخلاقي. هكذا قُدِّم الوجود في جاك ومعلِّمه على أنه المعاكِسُ للمَسار الوحيد من النوع الهيغلي الذي يتم عبر سلسلة من الخطوات المتقدمة و«الارتقاءات» التي تقوده إلى مكان أبعد دوماً، أعلى دوماً، نحو شكل من أشكال الاكتمال أو نحو التحقق النهائي لِ

«مصير» يتم قهره بنضال شاق. الصورة التي تمثّله هي بالأحرى صورة «حصان خشبي يدور»، أي، صورة التكرار والحركة دون انتقال. تتكرر هذه الصورة الساخرة في الخلود على شكل «ميناء الساعة». «*تلك هي الحياة حقاً، يفكر روبنس حالماً: إنها لا تشبه الرواية التَّشرُّدية التي يُفاجَأ فيها البطلُ، من فصل إلى آخر، بأحداث جديدة على الدوام*»، بل تشبه حركةَ مؤشرات ساعةٍ لا تُفلِت من محورها أبداً، لكنها تكرر المشوار نفسه دوماً، وتعود إلى الموضع نفسه دوماً، وتمر من الدرب الصغير «المستمر والمتغير» نفسه دوماً. وهذا ما يجعل الحياة «تشبه التأليف الموسيقي الذي يطلق عليه الموسيقيون تسمية تيمة مع تنويعات». بعبارة أخرى، ليس العَيْشُ سَفَراً حقاً، كما توحي الاستعارةُ القديمة، وليس ثمة شيء مشترك يجمع بين الزمن الذي يقودنا إلى الموت وبين الزمن الشبيه بالطريق. ربما كان هنا أيضاً أشبه بنزهة دائرية في دروبٍ لاتبتعد تعرُّجاتُها ابتعاداً تامّاً أبداً عن المركز الذي يربط بينها سراً. وهكذا، فرغم (أو بسبب) عدم تَقَيُّد رواية مثل الخلود بالخط الوحيد، ورغم تعرُّجاتها المستمرة، فإن هذه الرواية التي قَطعتْ صلتها دفعة واحدة مع جميع المفاتيح الشكلية الموروثة من القرن التاسع عشر، هي أكثر الروايات واقعيةً وأكثرها قرباً من حقيقة وجودنا.

يعتبر ذلك الابتكار، الذي هو «رواية على شكل تنويعات»، أحد أجمل أعمال كونديرا، وهو حقاً العمل الذي أبحث عنه لكي أصفه هنا بِ «الرواية ـ الدرب». في الواقع، إن هذا الابتكار الذي تقدم الخلود مثالاً جديداً عليه، يفَعِّلُ من جديد، إحدى القوى الكامنةَ للرواية الغربية، الأمر الذي نراه عبر القَرابة التي يعترف كونديرا نفسه بوجودها بينه وبين سرفانتِس أو شتيرن أو ديدرو الذين يمتاز الخيالُ الروائي عندهم بطابع التسكع الحر في غابة الوجود، دون غرض واضح سوى «الرغبة بالتسكع والاستمتاع به».

ولكن، فيما وراء القرن الثامن عشر، فيما وراء دون كيخوته نفسه، كيف لانجد في «الرواية ـ الدرب» حين تُفهم بهذا الشكل، كيف

لا نجد فيها كذلك روح الأعمال الروائية الكبرى لعصر النهضة، بل شكلها بالذات: أعمال رابليه بالطبع، وأكثر منها أيضاً أعمال بوكاس ومارغريت دو نافار وبونافانتور دي بيرييه. هنا أيضاً ليس للحكاية علاقة بالطريق المستقيم الممدود تماماً نحو خاتمته. نجد هنا على العكس تصوراً مسبقاً لذلك التركيب الذي هو في آن واحد مفكك وموحَّد جداً من حيث الموضوع، الذي تقدِّمه روايات كونديرا. في رواية هيبتاميرون(*) مثلاً، القصص تتلو القصص دون رابطة سببية واضحة، مُلَبِّيَةً في ترتيبها بالأحرى اعتباراتٍ نغَمية وشكلية، ولكن لكي تشكِّل جميعها معاً جدالاً واسعاً تتم متابعته من جلسة إلى جلسة بين «المتحدِّثين»، لأن التساؤل الذي يريد تعريف فضيلة «الأمان الكامل»، لا ينغلق أبداً. لايمكن لتساؤل لاينضب من هذا النوع، أن يحدث في الحياة اليومية المليئة بالهموم والمعارك. إنه يحتاج إلى جو الجبال والدروب الصغيرة، إلى حرية الزمان والمكان، بكلمة، إنه يحتاج لِعالَم «الدروب». وهكذا، توقَّف أصدقاءُ ملكةِ نافار في البيرينيه، لأن الفيضان جرفَ جسراً، ولأنه لم يعد بإمكانهم متابعة طريقهم نحو تارب، وهناك «كل يوم، منذ الظهر حتى الرابعة، [...] في هذا المرج الجميل على طول نهر دوغاف، حيث الأشجار كثيفة الأوراق لدرجة أن الشمس لايمكنها اختراق الظل ولا تدفئة البرودة»، شرع كل منهم يروي «قصة رآها أو سمعها من إنسان جدير بالثقة(**)». أيضاً، في رواية «الديكاميرون»، وجدت «الفرقة» الصغيرة، خارج فلورنسة التي كانت مرتَعاً للفوضى والبشاعة (شأنَ الشارع الكبير الذي سارت فيه آنييس في بداية الخلود)، المكانَ الذي يمكن العيش فيه «بنظام وسعادة(***)»،

(*) هيبتاميرون: رواية لِ مارغريت دو نافار. اليوم الثاني (قصاصون فرنسيون من القرن السابع عشر، منشورات بيير جردا، باريس، غاليمار، 1956 «مكتبة البلياد»، ص. 846).

(**) الهيبتاميرون: مقدمة (ص. 609).

(***) بوكاس، الديكاميرون، مقدمة (ترجمة ونشر جان بورسيي، باريس، غارنييه، 1967 ص. 23).

والاستسلامُ فيه للعبةِ القصِّ اللانهائية: «كانت تلك قمة جبل صغير، كنا هناك بعيدين من جميع الجهات عن الطرقات. شجيرات متنوعة وكل أنواع النباتات تغطي الأرض بأوراق خضراء تطيب للعين رؤيتها(*)»

يقع عالم الحكاية ـ التأمُّل والسعادة الروائية بعيداً عن الطرقات بالفعل. العلاقة التي ألتقطها بين هذه الأعمال التي سبقت (الرواية ـ السباق) وأعمال كونديرا تذهلني أكثر، لأنها كما يبدو لي تمر عبر هذه الدروب الألبية التي تنزهت فيها آنييس بعد ظهر اليوم الذي سبق يوم وفاتها.

خِلافاً للطريق، يمتاز الدرب الصغير بأنه ليست له أية وجهة محددة. لكن ذلك لايعني أنه لا يؤدي إلى مكان ما، أو على أية حال، أن النزهة تتم فيه سُدىً. على العكس. قلت منذ قليل بأن السير في الدروب هو عملية استكشاف، اكتشاف بطيء وتدريجي للجبل، وأنه الوسيلة الوحيدة لمعرفته حقاً. بتعبير آخر، إنَّ التركيب المفكوك و«الموسيقي» للرواية على شكل تنويعات، هو الطريقة الوحيدة من أجل التطويق التدريجي للمعنى الإشكالي الذي يحرّكها، والضبط الخفي لكل جزء من أجزائها وحتى شكل وإيقاع تسلسلها بالذات. بين كل تلك الدروب، أو تفرعات الدروب التي تجوب الجبل، ثمة دروب تزوِّد بمشهدٍ أكثر اتساعاً لهذا الجبل من غيرها، وثمة صور تطلُّ على كامل العمل بشكل أفضل من غيرها، وبقدر أكبر من الوضوح أو الكثافة، وتسمح، على نحو أشبه بالومض، بالتقاط المعنى الهارب عادةً، والأكثر تعقيداً من أن يتركّز في وجهٍ بسيط. هذا هو، كما يبدو لي، الاكتشاف الثاني الذي تكتشفه آنييس بالشكل الأكمل، بعد ظهيرة يوم وفاتها أثناء نزهتها على طول الدروب:

عندما وصلت قرب جدول، تمددت فوق العشب. بقيت ممددة

(*) الديكاميرون، مقدمة (ص. 21).

وقتاً طويلاً هناك، معتقدةً أنها تشعر بالتيار يخترقها حاملاً معه كل عذاب وقذارة: أناها. كانت لحظة غريبة لا تُنسى: نسيت أناها، فقدت أناها، تحررت منها، وهناك كانت السعادة. [...] راحت آنييس، وهي ممددة فوق العشب، مختَرقة بالغناء الرتيب للجدول الذي يجرف أناها، قذارةَ أناها، تشارك في ذلك الكائن الأولي الذي يتجلى في صوت الزمن الراكض وزرقة السماء؛ باتت منذ الآن تعرف أنه لايوجد شيء أجمل.

في هذا المشهد المقتضب والنهائي إلى حدٍ كبير، تتركّز تيمةُ جميعِ التنويعات التي تُعَرِّف شخصية آنييس، ويمكن التقاطها بيسرٍ في حالتها الأكثر نقاءً، المكانُ المركزي الذي تدور وتتقاطع حوله جميع دروبها، والذي هو أيضاً، باعتقادي، أحد الأمكنة المركزية في الرواية كلها. ولكن، فيما وراء الرواية ذاتها، فإنَّ «إشراقة» آنييس تشبه ـ أو تستدعي ـ صوراً أخرى يظهر فيها المعنى نفسُه أو يختبئ، ولهذا السبب فهي لا تُنسى. هذا شأن الأمير أندريه في الحرب والسلام، الممدد فوق حقل أوسترليتز بعد المعركة، ويتأمل «السماء العالية اللانهائية» التي تمر فيها الغيوم. فكّرَ: «لاشيء، لا يوجد شيء سواه، ولكن لا يوجد حتى هذا، لاشيء غير الصمت، والسكون(*)» كذلك الأمر لدى فاليري أيضاً، شأن فاوست في حديقته عند غروب الشمس، وقد أصبحَ «الحاضرَ ذاتَه»، إذ شعر أخيراً بأنه «خفيف، منفصل إلى الأبد عن كل مايشبه شيئاً ما [...]، مثل مسافر تخلى عن حقائبه وراح يمشي على غير هدى دون اهتمام بما تركه وراءه(**)».

لكن مشهد استراحة آنييس هذا، على ضفة الجدول، يشكّل، بطريقة أكثر مباشرة، جزءاً من شبكة من الصور داخل أعمال كونديرا ذاتها، ذات الطابع الريفي البريء، نجد بينها، لكي لا نذكر

(*) ليون تولستوي، الحرب والسلام المجلد الأول، القسم الثالث، الفصل السادس عشر.
(**) بول فاليري، فاوستي، الفصل الثاني، المشهد الخامس.

إلاّ بعضها: الصفحات الأخيرة من المزحة، حين ينضم لودفيك إلى الفرقة الموسيقية الفولكلورية الصغيرة، أو القسم السادس من الحياة هي في مكان آخر، حيث تُهَيْمن الشخصيةُ «الأربعينية»، أو أيضاً نهاية رواية خفة الكائن التي لا تُحتَمل، حين يحيط توماس وتيريزا بِـ كارينين ساعة الاحتضار. ما الذي يجعل هذه الصور فاتنة إلى هذا الحد؟ ماذا تعني لحظاتُ الرضى هذه؟ وكيف لانسلاخٍ من هذا النوع أن يحتوي على هذا القدر من السعادة؟

مثلما حاولتُ أن أبينّ ذلك في مكان آخر(*) يبدو أن أحد ثوابت أعمال كونديرا هو إيضاح وطرح ما يمكن تسميته بالخيال الميَّال للبراءة الريفية، أي الرغبة (المطبوعة داخل كل شخصية من هذا العمل كما هي مطبوعة داخل كل منا) بعالم هادئ، متوافق، متخلِّص من كل نقص ومن كل صراع ويشعر فيه الكائن بأنه يحقق طبيعته على أكمل وجه. لا أستطيع إذن أن أمنع نفسي، وأنا أقرأ الخلود، من أن أجد فيها، ليس إعادةَ تناولٍ لهذه التيمة (أو الإشكالية)، بل تعميقاً جديداً، سؤالاً جديداً لايكشف المعنى على نحو أوضح وحسب، بل يفعل ذلك بطريقة أكثر جذرية، كما لو أنه يدفع بهذا المعنى إلى حده الأقصى.

نزعة البراءة الريفية لدى كونديرا هي دوماً «غير مفهومة»، أي أنها مليئة بالغموض والمفاهيم المتعددة. خُيِّلَ لي أني ميَّزتُ فيها جانبين كبيرين. من جهة هناك البراءة الإيجابية المستوحاة من فكر البراءة والذي يتجسد خصوصاً في المثال الشيوعي؛ إنها تقترح إقامة عالم موحَّد وشفاف أساسه تجاوز الحدود الاعتيادية للوجود والانصهار السعيد للأفراد؛ خاصيةُ هذا الجانب هي ردُّ واكتساح كل مايقاوم عمليةَ تشييدِهِ. والواقع أنه في هذا الاكتساح بالضبط يكمن الجانب الآخر من هذه البراءة التي تقوم على قَبول التَّناهي،

(*) مقال بعنوان البراءة الريفية: إعادة قراءة لميلان كونديرا، نُشر في ملحق لرواية خفة الكائن التي لا تحتمل في منشورات كتاب الجيب، غاليمار، 1989.

وبالتحديد على التخلي عن نزعة البراءة الريفية والسقوط خارج سيطرتها. السلام المرتبط بهذه النزعة هو سلام الهامشية والنسيان. إنه سلام خاص في المقام الأول، ويتطلب بالتالي شكلاً من الوحدة والانطواء.

في الخلود يبدو لي أن تيمة البراءة الريفية هذه تنشط من جديد، ولكن مع اختلافات تستحق الذكر. أولاً، لم يعد لليوتوبيا السياسية كصورة أو وسيلة لهذه النزعة، البنية الراسخة نفسها؛ إنها تبقى حيةً في شعور بول، عبْرَ حنينه لأحداث أيار 68، لكن هذه المرجعية ميتة إذا صحَّ القول، إنها نزعة البراءة وقد تحولت إلى جثة. إننا هنا، شئنا أم أبينا، في عالم ما بعد الإيديولوجيات، ما بعد التاريخ. لقد فقدَ الحماسُ الثوري لِـ جاروميل، وفقدت الـ «مسيرة الكبرى» التي حرَّضت فرانز (في رواية خفة الكائن التي لا تُحتمل)، الجانبَ الأساسيَّ في جاذبية كل منهما؛ لقد جاوَرت «جاذبيَّتُهُما» المتعلقةُ بالبراءة، الصفرَ.

إجمالاً، تمَّ تنظيف الأفق. ماتَ اللهُ وماركس، وماتت معهما الرغبةُ بتغيير العالم إلى ماهو أكثر من العالم. ودخلنا عصرَ ليبوفتسكي، عصر الانطواء على النفس، والحق بالاختلاف، وبتحرر الفرد. مكبرات الصوت التي تزعق بشعارات الحزب وتعِدُ حشودَ العمال بمستقبل باهر، تخلت عن أصواتها للترانزستور معلناً نشرة أحوال اليوم الجوية، ومادحاً سعادةَ أن يكون الإنسان مرتاحاً على هواه. في الرواية، تُعتبر بريجيت حاملة راية هذا العهد الجديد، بامتياز.

معلوم أنَّ معنى (أحد معاني) مغامرة لودفيك، وأيضاً مغامرة توماس وتيريزا، هو بالضبط التخلص من تأثير الجماعة، والانزواء في وحدة شبيهة بالوحدة التي عاشها الشخص الأربعيني في الحياة هي في مكان آخر: «مشغول تماماً بنفسه، بتسلياته الخاصة وكُتُبِه». إنه بعبارة أخرى قطع الصلة مع الـ «نحن» عبر الانطواء على «الأنا» وحدها، والابتعاد طوعاً، ودون حساب تقدمه لأحد. هكذا،

وللوهلة الأولى، ربما يكون هناك صلة بين نزعة البراءة الريفية التي تحملها تلك الشخصيات، وبين عالم بريجيت وبرنار ولورا، الذي يسوده إقصاءُ الـ «نحن» وأولوية الأنا المطلقة.

لكن تلك صلة مضلِّلة، ويمكننا القول بأن إحدى الاهتمامات الأساسية لـ الخلود هي كشف هذا الالتباس وتعميقه، والقيام بذلك بالوسائل الخاصة بالرواية، أي عبر «السؤال التأملي(*)» لمواقف تُظهِر الآثار الإشكالية التي يتركها السؤال في الوجود ذاته. الفخ المنصوب لشخصيات الخلود(**) هو فخ الأنا، فخ نزعةِ البراءة الريفية الخاصة.

في هذا الصدد، وعلى نحو ظاهري التناقض، قد تكون إحدى اكتشافات الرواية هي أنَّ الأنا ليست موضعَ الحرية والسلام، بل على العكس، هي الباب الذي ماتزال تمارَس عبْرَه داخل الكائن ـ وإن تخلَّصَ من كل مشروع اجتماعي سياسي أو ديني ـ تلك الحاجةُ إلى التجاوز والامتلاء. بتعبير آخر، الأنا هي الوجه الجديد لنزعة البراءة الريفية.

في الواقع تحتفظ عبادةُ الأنا ـ اتجاه الفرد نحو الوحدة وتطوير شخصهِ بالذات ـ بالسمات الرئيسية من هذه النزعة كما تجسَّدَت، حتى عهد قريب، في اليوتوبيا الشيوعية أو الآدمية(***) «المضادة للثقافة» (انظر شخصية إدفيج في كتاب الضحك والنسيان). السمة الأولى هي رفض الحدود، الذي يأخذ شكل «الرغبة بالخلود»، لأن الأنا، شأنها شأن الحلم الثوري، لايمكنها احتمال التناهي: محرِّكُها هو الخرْقُ المستمر لكل مايحدُّها وتدمير كل ما يُخشى أن يعيق وجودَها بأية طريقة. والواقع أنَّ الإعاقة الأساسية، الحاضرة دوماً، والتي هي في الوقت ذاته الحد الأقرب

(*) فن الرواية، 2 (ص. 49).

(**) الحياة هي في مكان آخر، 6 ـ 2 (منشورات كل العالم، ص. 340): «هل الرواية شيء آخر سوى فخ منصوب للبطل؟»

(***) الآدمية: مذهب يدعو للتعرِّي، للبراءة الآدمية.

الذي تصطدم به الأنا، هو فَناؤها الخاص. كيف تقبَلُ به؟ كيف لا تسعى بكل قواها للبقاء داخل الكائن فيما وراء الموت؟ «لايعرف الإنسان كيف يكون فانياً»، يقول غوته لِ همنغواي. الأنا هي هذا الشيء بالذات، داخلَنا، الذي يحتاج لتجاوز هذا الحد الأخير، والخلود هو براءتُهُ، وبالتحديد أكثر «الخلود الصغير» الذي هو التردِّي المعاصر لمعنى الخلود، أي الشكل الوحيد الذي يمكن أن تتخذه الحاجةُ لتجاوزِ الموت في عالمٍ اختفت منه الذاكرة والشعورُ بالتاريخ. كتَبَتْ حنة آرندت: «إنه في الحقيقة أمر مستبعد في الظروف المعاصرة أن يتطلَّع إنسانٌ ما جدِّيّاً إلى الخلود الأرضي، الذي يُحتمَل أن نكون مُحِقِّين في ألاّ نرى فيه سوى الخُيَلاء(*)»

ثمة سمة أخرى تتبع الأنا من خلالها للمشروع القائم على نزعة البراءة الريفية، هي كراهية أي انشقاق. لاتحتمل الأنا ألاّ تكون محبوبة، وألاّ تكون وحدها المحبوبة. وفي هذا لا تحتاج للآخرين وحسب، بل تسعى ـ شأنها شأن الثورة ـ ألاّ تترك أحداً خارج تأثيرها. هكذا يكون تأكيد الأنا، هو، عبْرَ مفارقةٍ ظاهرةٍ تماماً، الاستسلامُ للآخرين استسلاماً مضاعَفاً. من جهة، لا أكونُ أنا إلا في النظرة التي يوجهها الآخر لي، والاسم الذي يسمِّيني به، والصورة التي يعكسها لي عن نفسي؛ ودون هذا الحق الذي أمنحه للآخرين في تأكيد هويتي باستمرار، فإن هذه الهوية تتفتَّت وتقتصر على التوفيق المشكوك فيه بين بضع حركات وبضع سمات ليس لها بذاتها أي معنى ولاتنتمي لأي شخص بشكل خاص. الأنا إجمالاً هي مثل ممر للمترو يتنافس فيه المتسولون على مايمنحه المارة: إعجابهم وحبهم. لكنها من ناحية ثانية، مثل الشارع الكبير الذي تسير فيه آنييس في بداية الرواية، ساحة واسعة لمعركة، لأن الآخرين هم في الوقت نفسه أعدائي، حضورُهم يشكِّل خطَراً دائماً على أناي ويتعارض مع وحدتها؛ وبهذا المعنى، يجب محاربتهم، قهرهم،

(*) حنَّة آرندت، شرط الإنسان المعاصر، الفصل الثاني، باريس، كالمان ليفي، سلسلة «آغورا»، ,11983 ص. 96).

إزالتهم، لكي تسود الأنا بلا شريك وبلا منازع، في كامل براءتها.

إنها حاجة لقهر العالم، حاجة لفرض النفس على الجميع، ولايمكن للأنا أن تكون بالمطلق سوى مَثَل أعلى يتقدَّم، يؤكد ويبني على الدوام، شأنَ الثورة منذ عهد قريب. لذا تُعتَبَر حياةُ لورا وبِتينا بَطَلَتَيْ الأنا الخالدة على الطريقة «الجاروميلية»، حرباً لاهوادة فيها، حرب مقاومة وغزو في وقت واحد، من أجل الحفاظ على سلامة الأنا وإبعاد الحدود عنها باستمرار.

نحن بعيدون عن الصحراء التي يبحث عنها لودفيك أو توماس. وبدلاً من أن يُدخِلَني «الانطواءُ» على الأنا في الطمأنينة والهامشية اللتين ستحررانني، بدلاً من أن يجعلني أغادر الخشبة وأمكث في معزل عن الجماعة، في منأى عن تَعَدِّياتها، يَصبُّ وسط معرضٍ ويعرضني لكل الأنظار. يبقى عالم الأنا المعاصِرة، بانتمائه لعالم البراءة، عالماً شمولياً بصورة نهائية ـ وبمعنىً ما، أكثر ضرراً من العالم الآخر، لأنه لم يعد لديه أي مرتكَز خارج نفسه بالذات، أو أي ضرورة «فائقة» يبرر نفسَهُ بوساطتها. إنها شمولية «نهاية التاريخ».

آنييس هي الشخص الذي يقع عليه اختبار هذا الاكتشاف. ففي رواية الخلود هي «المرشِدة» لِمُضادٍّ ـ البراءة، أي أنها، شأن لوسي في المزحة أو تامينا في كتاب الضحك والنسيان، تكون هي التي تُغَيِّب نفسَها، وتسقط خارج البراءة، وتجد في هذا الغياب، السلامَ الوحيد والتناغمَ الوحيد الحقيقيين.

تبدأ الحركة منذ الصفحات الأولى للرواية، حين تتعرض آنييس لاعتداء الاختلاط والبشاعة في الشارع الكبير، تشعر أولاً بكرهٍ ممزوجٍ بالاشمئزاز، سرعان ما تُخَلِّصُها منه ذكرى والدها الذي يساعدها على اكتشاف السبيل الوحيد للخلاص: الانفكاك. «*لا أستطيع أن أكرههم، لأنَّ شيئاً لايربطني بهم؛ ليس لدينا شيء مشترك*». ومجدداً، في مساء اليوم نفسه، «*انتابها مجدداً ذلك الشعور*

الغريب والقوي الذي أصبح يجتاحها مراراً أكثر فأكثر: لاشيء مشتركاً يجمعها بهذه المخلوقات ذات الرجلين والرأس فوق الرقبة والفم في الوجه»، لم تعد تشعر أنها «منهم».

ولكن، ما الذي يجب عمله بهذا الشعور؟ لا تلبث آنييس أن تتساءل. «كيف يمكن العيش في عالم لسنا على وفاق معه؟ كيف يمكن العيش مع البشر، عندما لا نجعل من آلامهم وأفراحهم آلاماً وأفراحاً لنا؟ عندما لا نعرف كيف نكون منهم؟»

طبعاً، الجواب الأول على هذا السؤال (الذي يخترق كل أعمال كونديرا) هو قطع كل صلة مع الآخر، ومثل ألسِشت، «البحث عن مكان ناءٍ على الأرض» يمكن الانغلاق فيه على النفس وحدها ونسيان الناس. إنه، إذا أردنا، الحل الرومانسي، حل شاترتون أو جان جاك روسو في أحلام يقظة: «باعتباري لا أجد العزاء والرجاء والسلام إلاّ في نفسي، ماعاد يتوجب عليّ وماعدتُ أريد الاهتمام إلاّ بنفسي(*)» لكن آنييس تكتشف أنه «لم تعد هناك أمكنة منعزلة عن العالم وعن الناس»، وإذا لجأ روسو المسكين اليوم إلى منزله الريفي بجزيرة سان بيير، وسط بحيرة بيين، سيكون لديه الهاتف وسيسمع تلفزيون جاره، بينما ستعجُّ شجيرات حديقته بالقرّاء المستعدِّين لتخليده على الفيديو. في عصر «الإيماغولوجيا»، عصر الاتصالات الكونية والفورية، اختفت كل المنازل الريفية. وحتى إن وُجِد، بمعجزةٍ ما، منزل منها في مكان ما، في الطرف الآخر من العالم، ما نفْعُ اللجوء إليه من أجل تذوُّق «حلاوة الحديث مع النفس»، طالما أن النفس ذاتها لم تعد تقدِّم أكثرَ من وهمٍ من الوحدة؟ أساساً، حتى جان جاك روسو إذا ابتعد إلى جزيرة، فإنه سيعيش أكثر من أي وقت آخر في قلب المجتمع، في معرض الأنا ـ الصورة، الأنا التي هي نظرة الجميع، الأنا التي هي معركة ضد

(*) جان جاك روسو، أحلام يقظة المتنزِّه بمفرده، النزهة الأولى، منشورات هنري روديبه، باريس، غارنييه فلاماريون، 1964 ص. 40).

الجميع. سيعترف قائلاً: «انتهى كل شيء على الأرض بالنسبة لي»، غير أنه يمكن أن يتكرر كل شيء ثانيةً. «الله عادل، إنه يريدني أن أتألم، ويعرف أني بريء. [...] إذن لندع الناس تفعل ما تريد ولندع المصير، لنتعلّم أن نتألم دون جلبة؛ في النهاية لابد أن ينتظم كل شيء من جديد، وسيأتي دوري عاجلاً أم آجلاً(*)» مهما كان المتنزّهُ متوحِّداً، فإنَّ أحلام يقظته بقيت جيشاً أُطلِق لغزو الخلود.

باختصار، لم يعد بوسع الأنا أن تكون موضعَ «اللا تَضامُن مع الجنس البشري». بل إنها قد تكون نقيضَ ذلك، طالما لم يبقَ أمام آنييس سوى وسيلة واحدة للانفكاك الحقيقي كي لا تعود «منهم»: قطع الصلة مع نفسها بالذات، إلغاء كل ما يعرِّف الأنا فيها ويجعلها بالتالي قابلة للرؤية، ويمكِّن من معرفة هويتها، ويجعلها قابلة للتسمية، محوِّلاً إياها إلى فريسةٍ للآخر وشريكة له. وفي حين أن لورا هي المقاتِلَةُ في سبيل الأنا، تصبح آنييس هي المُتَخَلِّيةُ عنها.

يظهر هذا التناقض في ملامح أو مَشاهد معينة تُقرِّبُ الشقيقتين إحداهما من الأخرى، مع أنها تأخذ معنى مختلفاً تماماً لدى كل منهما. فقد اعتادتا على ارتداء نظارة سوداء، لورا لكي تضفي حضوراً على وجهها، وآنييس، بالعكس، لكي تُخفي وجهها أو تُمَوِّهُه. وفي مكان آخر، في مشهدين شديدَيْ الإيروسية، تجد لورا وآنييس كل منهما نفسَها محاطة برجلَيْن ينزعان عنها ثيابها. يحدث هذا لِـ لورا في نفق المترو، حين يمسك متشردان يدها، ويراقصانها بين المارة وهما يرفعان لها تنورتها. بالنسبة لآنييس، يدور المشهد في غرفة فندق، حين يقف كل من روبنس وصديقه إلى جانبيها وهما ينظران إليها عاريةً في المرآة. التَّوازي في هذين الموقفين شديد الوضوح. ومع ذلك فكل شيء يجعلهما على طرفي نقيض، المكان (عامٌّ وضاجٌّ في حالة، وحميمي صامت في الحالة الأخرى)، والنبرة (مضحكة بشعة، ومتأمِّلة)، وخصوصاً موقف

(*) المصدر السابق نفسه، النزهة الأولى (ص. 39) والنزهة الثانية (ص. 54).

المرأتين: لورا تفتح ذراعيها وتبتسم للحشد، وآنييس تغلقهما على نهديها، وبلا انفعال، لاتنظر إلى شيء آخر سوى المرآة.

لدى كل من الأختين أيضاً حركة تكشف عنها بأفضل من أية كلمة. لدى لورا هذه الحركة التي تقوم على وضع اليدين فوق الصدر ثم إلقائهما إلى الأمام، تماماً كما كانت تفعل قبلها بِتينا فون آرنيم، هي التعبير المحسوس عن «الرغبة بالخلود»، أي بِتَمدُّد الكائن، وتنمية النفس نحو ماهو أكثر من النفس بما لا يُقاس. كما لو أن لورا راحت، في آنٍ واحد، تعرض وجهها بازدهاء عبر هذه الحركة، وتكنس الأفق أمامها من كل عقبة قد توجد فيه، كما لو أنها تدفع العالم بظاهر يدها حتى تجعل أناها خفيفةً وتحقق طيرانها. (تقوم الشابة التي أرادت الانتحار والتي سوف تتسبب بموت آنييس، بحركة مشابهة، «واقفة وسط الطريق، [...] باعدت بين ذراعيها كما في الباليه»). أما آنييس، فإنها عندما ترقص، تقوم كذلك بحركة بشطٍ للذراعين، ولكنها سرعان ما تجعلهما يتقاطعان أمامها فتغطي بهذا الشكل وجهها. وقد قرأ روبنس في تلك الحركة حياءً ورغبةً بالإفلات من النظرات والانقطاع عن الخارج؛ يمكننا أن نرى فيها كذلك، طريقة، هي الشيء نفسه حتماً، تحاول آنييس من خلالها الانغلاق على نفسها، لكي تمسك بروحها وتحتفظ بها ملاصِقةً تماماً لجسدها حتى لاتستطيع الطيران، إذ تكون مربوطة بهذا الشكل. هذه الحركة التي يمكننا تسميتها حركة فَناء آنييس، تعبِّر عن رفض فرْضِ صورتها الخاصة وتجاوز حدودها الخاصة، تعبِّر عن الرغبة بالامِّحاء.

لأن الامِّحاء هو مَطلب آنييس، مثلما كان مطلبَ والدها حين راح يمزق صور حياته، وأصرَّ أن يموت دون أن يُرى. امِّحاء الأنا، امِّحاء «الروح»، وامِّحاء كلِّ أثر للبراءة وكل رغبة بالخلود في هذه الروح. وعلى عكس لورا التي عزَّزتْ وحدةَ أناها بِـ «طريقة الجمع»، مارست آنييس طريقة الطرح، والتخفيف، طارِحةً باستمرار من نفسها ما يجعلها تشبه الجميع، تحت ستار أنه يعرِّفها، «كيلا تعود

منهم». أن تنفك هو أن تصبح أقلّ: ألّا يعود لها اسم أو وجه، ألّا يعود لها حركات، ألاّ تتعرف على نفسها ثانيةً في صورتها الخاصة.

تذكِّرنا «طريقة» آنييس بـ نرسيس فاليري، الذي دُهِش أمام «السيِّد» الذي ينظر إليه في ماء النبع فقرر اعتباراً من ذلك الوقت أنه ليس لديه شيء مشترك يربطه به. هذا الشعور بالغَرابة وبالطابع الاحتمالي الصِّرْف للأنا، الذي يميِّز بقوةٍ نرجسيةَ فاليري عن نرجسية أندريه جيد، مثلاً، يظهر أيضاً في رفض التماهي مع أية سمة خاصة، وبالتالي في استراتيجية للامِّحاء المنهجي: «حين يتحدث، [السيد تيست] لم يكن يرفع ذراعاً ولا إصبعاً قط: لقد قتلَ الدمية(*)»

لكن التشابه يتوقف هنا. فإذا كانت «طريقة الطَّرْح» لدى فاليري تهدف إلى اختزال منطقة الأنا «الطارئة»، فهي لاتفعل ذلك إلا لكي تفسح المكان بشكل أفضل للأنا الأخرى، للشعور النقي الذي يشرف عليها والذي لا يمكنه أن يَقبَل التحديدات الضيقة التي تفرضها عليه الأنا الأخرى، لأنه يعتبر نفسه «الابن المباشر والشبيه بالكائن الذي لا وجه له، ولا أصل، والذي تقع عليه وترتبط به كل تجربةِ الكون(**)...». بتعبير آخر، هُنا، يتم الهروب خارج الأنا من الأعلى، إنه فِعلٌ من أفعال الفكر (بل فعلُهُ الجوهري)، وهكذا تنفصل هذه الأنا عن العالم وتعلن نفسها بلا حدود، هي التي يبدو لها اختفاؤها الخاص أمراً لا يُعقل. في التأويل الفاليري للأسطورة، أنَّ نرسيس أتلَفَ، في النهاية، نفسَهُ في صورته المنعكسة لكي يعكِّر ماء النبع ويستعيد من خلال ذلك كائنَه الخالد.

تتخذ «إشراقة» آنييس معنىً مختلفاً تماماً. لاشك أنها تشعر بالخلاص والاغتسال من «قذارة أناها»: لقد آلت الإطراحاتُ

(*) بول فاليري، السهرة مع السيد تيست (الأعمال الكاملة، مجلد 2، ص. 17).

(**) بول فاليري، تعليق استطرادي (الأعمال الكاملة، مجلد 1 ص. 1222).

المتتالية في النهاية إلى الصفر. لكن خلاصها أشد جذريةً أيضاً. إذ تَخْرجُ منها، إضافةً إلى أناها، كلُّ رغبة بالخلود، كلُّ بقية للتضامن أو للكراهية ماتزال تربطها بأشباهها. لم يعد ثمة مايقيِّدها الآن، لأنه لم يتبقَّ شيء سوى *«صوت الزمن الراكض وزرقة السماء»*. ليست السكينةُ في الارتفاع بالنفس فوق العالم، ليست في الانطواء على النفس. إنها ببساطة في إلقاء الأسلحة والاختفاء: في قبول أن نكون فانين.

ليس بالانتحار، مثلما حاولت لورا والشابة التي وقفت في منتصف الطريق، لأن الانتحار أيضاً طريقة للأنا في محاولة قهر الموت وتفضيل النفس على العالم وعلى الآخر. بل على العكس، بالاستسلام، بالتخلّي أخيراً عن كل صورة للذات، لكي لايبقى شيء سوى البساطة، سوى السلام الراكد للكائن. وعلى عكس ما أوصلت إليه القراءاتُ المتسرِّعة أحياناً من ظنٍ، لم تتعمَّد آنييس قتْلَ نفسِها: عندما وقع الحادثُ القاتل، اكتفت بالاعتراف بفَنائها الخاص واستقباله.

هكذا ستدخل آنييس بعد ظهيرة ذلك اليوم، دون أن تعرف ماالذي ينتظرها، وهي ممددة على ضفة الجدول، ستدخل المرحلة الأخيرة من حياتها، المرحلة «الأقصر والأكثر سريةً»، الشبيهة بتلك التي عرفها غوته بعد أن صرَفَ بِتينا. ففي لحظة اجتيازه لِ «الجسر الصامت الذي يقود من ضفة الحياة إلى ضفة الموت»، لا يعود الكائن الممتلئ «بالتعب»، السئم من نفسه ومن رغباته، يأمل عندئذ بشيء سوى الانطفاء دون ضجة، متأملاً أوراق الشجر من نافذته. يفكر غوته أنه «من النادر الوصول إلى هذا الحد الأقصى، لكن من يصل إليه يعرف أن الحرية الحقيقية تكمن هنا بالذات وليس في أي مكان آخر».

لذا لاتسعى آنييس، شأن نرسيس الفاليري، لمهاجمة الجدول. كل ما تريده هو أن يستمر الجدول في الجريان وألا يعود هناك

شيء آخر سوى الجدول. أخيراً اضمحلّت كل الصور فوق سطح الماء. وقالت آنييس لنفسها:

ما لا يُطاق في الحياة، ليس أن تكون، بل أن تكون أناكَ. [...]

العيش، ليس في ذلك أية سعادة. أن تعيش: هو أن تحمل أناك المتألمة عبر العالم.

أما الكينونة، فالكينونة سعادة. أن تكون: يعني أن تتحول إلى نبع، فسقيَّةٍ من الحجر يهطل فيها الكون مثل مطر دافئ.

في تأمل كونديرا حول الوجود يبدو هذا المشهد كأنه نقطة ـ حد، لانعرف ماذا يمكن أن يحدث وراءه.

فرانسوا ريكار



الخلود

كما في سائر أعماله الروائية المتنوعة يكشف كونديرا، لا عن موهبة روائية مميزة، إنما عن ثقافة عميقة، وذكاء حادّ بطبيعة العالم الأوروبي على وجه التخصيص. ولعلّ هذا الإدراك المعرفي، التحليلي، والدخول إلى أعماق الشخصيات، هو ما يميّز عمق الفضاء الروائي واتساعه عبر رواياته ذات الطابع الحداثي. إن التركيز على النزعة الإيروتيكية (الجنسية) يصدمك أحياناً بالحساسية الفجّة، لكن هذه النزعة تشير في وجهها الآخر إلى موت مشاعر الحب الجميلة والعميقة والجوهرية في أعماق الإنسان الأوروبي.

وكونديرا هنا في روايته «الخلود» على المستوى الأسلوبي، الغني، يكسر قاعدة مايسمى «وحدة الفعل» والشخصية المركزية، وسياق الأحداث. فهو يخلخل البناء الروائي لرواية القرن التاسع عشر القائمة على تلك الوحدات والوقائع المسلسلة المتراتبة.

وهو كما يقول الناقد فرانسوا ريكار عنه في مقالته في ملحق الرواية، نقلاً عن كونديرا، يتبع مبدأ التأليف الموسيقي أو هندسة العمارة.

والراوي في الخلود يقول بخصوص الرواية: «على كل من يتوافر لديه القدر الكافي من الجنون لكي يستمر اليوم في كتابة الروايات، أن يكتبها بطريقة تجعل اقتباسها متعذراً، حماية لها. بعبارة أخرى، طريقة تجعلها غير قابلة لأن تروى».

«أما الكينونة، فالكينونة سعادة. أن تكون: يعني أن تتحول إلى نبع، فسقيَّة من الحجر يهطل فيها الكون مثل مطر دافئ».

ولكن إلى أي مدى تستطيع أن تكون طلقاً وبريئاً كالنبع في هذا العالم المؤتمت والمعولم!

الناشر